

Estrategias de la construcción del personaje en el cine musical español de los 50

Strategies of character construction in the
Spanish musical cinema of the 1950s



Grado en Comunicación Audiovisual

TRABAJO FIN DE GRADO

Modalidad A

Autora: Raquel Artuñedo Pérez

DNI: 20.908.736-B

Tutor: Vicente J. Benet Ferrando

Junio, 2021

Resumen

El cine musical se ha ido desarrollando durante años y a cada época le pertenecen unas características específicas. Las primeras producciones españolas de este género tienen como manifestación más característica las películas folclóricas. La hipótesis de la que parte el presente trabajo de investigación es que la construcción del personaje se integra de manera naturalizada en la canción. Concretamente me voy a ocupar de contrastarlo en el cine musical español de los años cincuenta. Para esto, se analizan varias escenas musicales de dos películas de Luis Lucía: *El sueño de Andalucía* (1951) y *Esa voz es una mina* (1955). En ellas se estudia la relación entre la canción, el personaje y la estructura narrativa para mostrar las funciones que sitúan a la canción en un momento y lugar específicos dentro del filme. La canción pasa de este modo a formar parte del argumento, ya que los diálogos que preceden la integran dentro de la secuencia narrativa, siendo normalmente un personaje-presentador quien da paso a la actuación. Así, se da lugar a un momento espectacular que va más allá de la función del actor como personaje de una trama narrativa y se proyecta en su dimensión de estrella.

Palabras clave

Cine español, musical, España años 50, Luis Mariano, Antonio Molina, Carmen Sevilla.

Abstract

Musical cinema has been developing over the years and each period has its own specific characteristics. The most characteristic manifestation of the first Spanish productions of this genre was the folkloric films. The hypothesis on which this research work is based is that the construction of the character is integrated in a naturalized way in the song. Specifically, I am going to contrast it in the Spanish musical cinema of the fifties. For this purpose, several musical scenes from two films by Luis Lucía are analyzed: El sueño de Andalucía (1951) and Esa voz es una mina (1955). In them, the relationship between the song, the character and the narrative structure is studied to show the functions that situate the song in a specific time and place within the film. The song thus becomes part of the plot, since the dialogues that precede it integrate it into the narrative sequence, and it is usually a character-presenter who gives way to the performance. Thus, a spectacular moment is created that goes beyond the actor's function as a character in a narrative plot and is projected in its dimension as a star.

Keywords

Spanish cinema, musical, Spain 1950s, Luis Mariano, Antonio Molina, Carmen Sevilla.

ÍNDICE / INDEX

Resumen	1
Abstract	2
Introducción	4
Objetivos e hipótesis	5
Introduction	6
Objectives and hypothesis	7
Marco teórico	8
3.1. Aproximaciones teóricas a los géneros	8
3.2. El cine musical como género	10
3.3. El musical español de los años 50: personajes, cantantes, estrellas	13
3.4. Luis Lucía en los años 50	18
Theoretical framework	19
Metodología	30
Resultados	31
5.1. Esa voz es una mina	31
5.1.1. Soy minero	31
5.1.2. Festival de coros	34
5.1.3. Nana	37
5.2. El sueño de Andalucía	40
5.2.1. Despedida	40
5.2.2. La fiesta de los toros	43
5.2.3. Olé torero	46
5.2.4. Baile de Dolores	49
Conclusiones	53
Conclusions	58
Bibliografía	63
Anexo	65

1. Introducción

Dos de los ámbitos que más me motivan a nivel personal son el cine y la música. Por esta razón he decidido centrar mi Trabajo de Final de Grado en el cine musical, el cual combina estos dos elementos para formar un género específico. Me centraré en el caso español por mi interés genuino en las raíces de mi país, mi cultura y la tradición de la que vengo.

En los años cincuenta se produjeron numerosas películas musicales y en cierto modo se pueden detectar algunas influencias hasta el presente. Resulta por lo tanto interesante examinar con perspectiva histórica el tema, es decir, conocer el pasado para ver la evolución.

Incluso, en momentos como el actual donde se cuestionan tanto las leyes de memoria histórica, el papel del franquismo y la censura, es útil ver cómo se trataban años atrás y comparar las situaciones con la finalidad de dar una perspectiva histórica al debate.

Las películas elegidas son *El sueño de Andalucía* (1951) y *Esa voz es una mina* (1955), ambas de Luis Lucía. Elegir dos películas del mismo director supone tener mínimo un punto en común y es beneficioso para centrarse en un punto de vista.

El hecho de seleccionar dos películas se da para poder elaborar un análisis exhaustivo y acotar mejor la temática. Además, en esta línea se pueden hacer diferentes tipos de lecturas: tanto cinematográfica, como histórica, política y filosófica.

Asimismo, esta filmografía es interesante para percibir el reflejo de la sociedad de los años cincuenta y su traducción a la gran pantalla, investigando desde ideologías afines al régimen hasta críticas que se escaparon de la censura vigente.

2. Objetivos e hipótesis

La hipótesis del trabajo es que la canción se integra de una manera naturalizada en las estrategias de construcción del personaje en el cine musical español de los años 50. Y los objetivos son los siguientes:

- Analizar dos películas de cine musical español de los años 50 utilizando un modelo mixto de análisis de narrativa cinematográfica y teoría de los géneros (semántico-sintáctico)
- Interpretar algunas características del cine musical español en los años 50
- Mostrar cómo la canción es el recurso narrativo principal para la construcción del personaje
- Señalar la importancia de los momentos musicales en la trama
- Establecer la función de la canción como herramienta de la construcción narrativa y de la espectacularización del filme
- Examinar la construcción de la estrella dentro de los recursos del musical

Introduction

Two of the fields that most motivate me on a personal level are cinema and music. For this reason, I have decided to focus my Final Degree Project on musical cinema, which combines these two elements to form a specific genre. I will focus on the Spanish case because of my genuine interest in the roots of my country, my culture and the tradition I come from.

Numerous musical films were produced in the fifties and in a way some influences can be detected up to the present day. It is therefore interesting to examine the subject with a historical perspective, that is to say, to know the past in order to see evolution.

Even in times like the present, when the laws of historical memory, the role of Franco's regime and censorship are being questioned, it is useful to see how they were treated years ago and compare the situations in order to give a historical perspective to the debate.

The films chosen are *El sueño de Andalucía* (1951) and *Esa voz es una mina* (1955), both by Luis Lucía. Choosing two films by the same director implies having at least one point in common and is beneficial to focus on one point of view.

The fact of selecting two films is given in order to be able to elaborate an exhaustive analysis and better delimit the subject matter. In addition, different types of readings can be made in this line: cinematographic, historical, political and philosophical.

Likewise, this filmography is interesting to perceive the reflection of the society of the fifties and its translation to the big screen, investigating ideologies related to the regime to criticisms that escaped the censorship in force.

Objectives and hypothesis

The hypothesis of the work is that the song is integrated in a naturalized way in the strategies of character construction in the Spanish musical cinema of the '50s.

And the objectives are the following:

- To analyze two Spanish musical cinema films of the 1950s using a mixed model of film narrative analysis and genre theory (semantic-syntactic).
- To interpret some characteristics of Spanish musical cinema in the 1950s.
- To show how the song is the main narrative resource for character building.
- To point out the importance of musical moments in the plot.
- To establish the function of the song as a tool for the narrative construction and the spectacularization of the film.
- To examine the construction of the star within the resources of the musical.

3. Marco teórico

3.1. Aproximaciones teóricas a los géneros

Los géneros cinematográficos definen la estructura de cada texto, se convierten en la fórmula que guía la producción, influyen en la interpretación de las películas y forman parte de la toma de decisiones de programación. Por tanto, el género es un elemento condicionante de la estructura del filme, pero, también, la vía por la que circula el material desde productores a directores y desde la industria a distribuidores, exhibidores y consumidores (Altman, 1999).

Del mismo modo, los teóricos de los géneros cinematográficos aluden a una relación entre industria y público para definir los géneros, es decir, la industria propone y el espectador acepta esa visión. No se organizan aleatoriamente ni teóricamente, sino que son resultado de una simbiosis entre industria y público.

Aunque puede ser que una película tenga características propias de diferentes géneros, siempre habrá uno dominante (del que se cumplan más aspectos narrativos e iconográficos) que orientará al espectador.

Puesto que tienen estas propiedades particulares, repiten las mismas estrategias y, por tanto, tienen un desarrollo previsible. Se basa en repetir no tanto el contenido, sino la forma de transmitirlo de acuerdo con esas estrategias predeterminadas.

En consecuencia, para constituir un género las películas tienen en común el tema, la estructura o conformación del tema y su tratamiento, así como una iconografía determinada. El esquema básico de cada género se repite en las películas que lo tienen como referencia, aunque cambiando pequeños detalles. De hecho, incluso se copian indumentaria, escenas y planos. Esta es la razón por la que son tan predecibles tanto los personajes como el desenlace de la historia.

Las películas de género, de esta manera, tienen influencia de la cultura que las ha producido y, en consecuencia, de su ideología. Normalmente parten de un uso simbólico de imágenes, sonidos y situaciones clave (Altman, 1999). Los

musicales, por ejemplo, tienen la función de hacer ver que sus prácticas son justificables y son dignas del favor del público, aunque sean cuestionables porque presentan las relaciones amorosas como irreales.

De ahí que la idea de género no se pueda entender de forma adecuada a través de los modelos del teatro, el cine, la literatura o el arte en general, ya que no está ligada a un tiempo o lugar determinado. Por tanto, el género no es algo concreto, sino que es el conjunto de elementos que se repiten hasta crear un esquema reconocible.

Para establecer una distinción precisa entre géneros, Altman y los teóricos de los géneros recurren a la aproximación semántico-sintáctica, pero también hay otros elementos a tener en cuenta. Esta aproximación se entiende como el reconocimiento de las categorías de las etiquetas genéricas.

Por una parte, los elementos semánticos son los temas, tramas, escenas, personajes, planos y sonidos en común, y tienen la función de crear un vocabulario reconocible para los espectadores. Por la otra, los sintácticos son la estructura del argumento, la relación entre los personajes o el montaje, que están relacionados con el funcionamiento del texto y sus estructuras.

Aunque estas diferenciaciones tienen sus seguidores por separado, se deberían utilizar ambas para obtener un análisis exhaustivo. Y para que el estudio sea más completo es necesario incluir el nivel pragmático, es decir, los usos de esos elementos.

Independientemente de estas características a la hora de clasificar los géneros, el proceso de exhibición es el que más afecta a la identificación de los géneros. Esto se debe a que ciertas producciones se emiten o proyectan en lugares concretos asociados y cambiar este detalle supondría un cambio en la concepción del género.

Como se ha comentado anteriormente, también es importante la relación entre la exhibición y el público, que es quien acepta o no lo que esa producción le está ofreciendo. Además, las clasificaciones genéricas hacen referencia a los usos,

la ubicación y la aparición de las características: los textos fílmicos se sitúan en contextos distintos que afectan también al género.

Por otra parte, los productores conectan diversos adjetivos a los géneros contemporáneos para iniciar los ciclos de películas, además de considerar al público al que se quieren dirigir, ya que cada cultura o grupo de personas espera cuestiones diferentes de las producciones. En otros términos, se debe tener en cuenta que cada texto fílmico va a tener consumidores variados y que cada uno opta por una lectura diferente. Género, por tanto, no tendría una definición concreta porque atiende a múltiples factores.

3.2. El cine musical como género

El **género musical** llegó a Hollywood con el cine sonoro. Se presupone que es una importación de Broadway con la aparición del sonoro, ya que se imitan argumentos, canciones e, incluso, el equipo artístico. Es preciso señalar que no se utilizó la terminología de «musical» hasta pasados unos años, cuando se empleó como reclamo para atraer al público, dejando de lado a las «comedias musicales». Anteriormente se había incluido la canción en diferentes géneros como melodramas y *westerns*.

Para que el musical se consolidara como género independiente hizo falta minimizar las identidades genéricas definidas porque incorporaba materiales de diferentes géneros que estaban desvinculados entre ellos.

Para Jane Feuer el **cine musical** tiene que «tratar» y «experimentar» el canto y el baile para transmitir emociones al espectador (Feuer, 1993). Además, la música que es expresiva, pasa a ser descriptiva y narrativa. Las canciones tienen una forma estrófica ABA con variaciones y orquestaciones expresivas. Asimismo, se integraban distintos estilos como el flamenco y la opereta, pero también singularidades latinoamericanas.

Si se centra la vista en **España**, el cine estuvo enfrentado comercialmente con las grandes compañías norteamericanas de producción y distribución. La industria cinematográfica española era la segunda más importante en Europa, pero el hegemónico era el cine norteamericano (Benet, 2012).

Por esta razón, el régimen de Franco empezó a controlar más estrictamente la difusión del cine americano y dio paso a la producción nacional. La medida adoptada fue que, por cada cuatro películas americanas, debía distribuirse una española y, además, las películas españolas debían estar en la cartelera estadounidense. Pero la reacción fue negativa y se restringió la exportación americana a principios de los años 50.

Fue años después de la Guerra Civil cuando se normalizó el cine como forma de ocio y actividad social. Es sabido que su control por parte de la administración franquista se apoyó, entre otras cosas, con la aplicación de la censura (Cánovas, 2015).

En este contexto aumentaron las coproducciones con Italia, Francia y México y la literatura fue fuente de inspiración para estas películas, ya que el cine español tenía que mejorar su «nivel medio».

La productora y distribuidora española más importante de la época fue Suevia Films, de Cesáreo González, después de que Cifesa entrara en una profunda crisis a partir de 1952. El productor gallego hizo hincapié en la exportación a Latinoamérica, plan que se consiguió creando iconos nacionales de algunas estrellas como Lola Flores y Carmen Sevilla, y que permitió aumentar la rentabilidad de las películas al llegar a más público.

En cuanto al cine musical, las **películas folclóricas** son las representaciones más distintivas de este género en España. En ellas se evidencian las peculiaridades de las localizaciones españolas y la cultura popular en general (pasando por los acentos regionales). El término «españolada» se usa desde los años treinta para referirse a estas producciones musicales (Sánchez, 2010).

La **españolada** emerge de este modo como una destilación de fórmulas musicales y espectaculares forjadas en el tránsito hacia la modernidad en

España. Fórmulas que proceden en parte del folclore, pero también de las prácticas de distracción que se desarrollan en el ámbito urbano desde el XIX como las zarzuelas, las canciones picantes del género ínfimo y la sicalipsis de los cafés cantantes y los cafés por horas, las tonadillas de las varietés o las revistas, la copla, el cuplé y, por supuesto, los imprescindibles referentes de la canción popular que van del flamenco a las jotas. Incluso la base de marcha militar implícita en el desarrollo del pasodoble tuvo una importancia fundamental en este proceso. (Benet y Sánchez-Biosca, 2013: 562-563)

Es importante incidir en que uno de los procesos nacionalizadores más importantes de la época es el vinculado al ocio porque implicaba la elaboración de un relato unificador que daba sentido a la heterogeneidad: la españolada es un claro ejemplo de esto (Moreno y Núñez, 2013).

Continuando con los elementos distintivos del musical en España, los toros y la música pasan a ser características fundamentales para la construcción de la nación, pero también el género (diferencias entre hombres y mujeres), la religión (que pasa a ser más importante que la política) y la lengua (que se usa como instrumento político) (Moreno y Núñez, 2013).

En 1957 apareció el lema *Spain is different* asociado al exotismo de toros, folclore y flamenco y poco después la llegada masiva de visitantes se convirtió en un sector económico crucial. Perdió con ello peso ideológico y se convirtió en un símbolo de la modernidad del país, aunque los visitantes foráneos hayan seguido buscando el estereotipo. (Moreno y Núñez, 2013: 267)

Las figuras o personajes que aparecen en estas películas musicales españolas son los arquetipos de la españolada: desde la bailaora al cantaor o cantaora, pasando por el torero. Además, el número musical tiene una función central y estructurante en el argumento, es decir, «los números musicales desempeñan siempre una función central en los argumentos y posibilitan que las situaciones se sucedan las unas a las otras con total fluidez» (Sánchez, 2010). Es por esta razón que los personajes tienden a formar parte del negocio del espectáculo, facilitando, así, la incorporación de las canciones.

Los momentos musicales forman parte de la acción, es decir, se alternan canción y narración:

Los números musicales, aunque algunas veces sean números de *show*, se encuentran integrados en la acción, ya que existe una conexión entre lo que sucede en el escenario y las circunstancias de los personajes, lo que da realidad y protagonismo al número; y ha hecho posible que las canciones allí interpretadas hayan dado validez y popularidad a sus compositores. (Olarte, 2013: 20)

Además, el número musical suele ser individual y «se ejecuta en un marco fílmico estático, acotado y realista» (Torras, 2014). Por tanto, normalmente se suelen utilizar primeros planos fijos y se prepara al espectador para la performance (incluso algunas actuaciones se hacen en escenarios, lo que predispone a la audiencia por ser espacios concretos asociados al espectáculo).

De la misma manera que el personaje accede al escenario, en otras ocasiones, para «dar el aviso» del número que se va a realizar, el resto de actores (secundarios) tienen una conversación en la que se habla de ello, por lo que se integra conscientemente en la historia.

3.3. El musical español de los años 50: personajes, cantantes, estrellas

Hasta los años 50 las mujeres eran las protagonistas dominantes de estos musicales, pero empiezan a aparecer estrellas como Antonio Molina, Manolo Escobar o Luis Mariano para compartir la fama, sobre todo, en el dúo formado por Carmen Sevilla y Luis Mariano, que aparecen como pareja en varias producciones de la época.

Luis Mariano es uno de los protagonistas del cine musical español que más éxito tuvo fuera de España. En varias ocasiones trabajó con Carmen Sevilla, como es el caso de *El sueño de Andalucía* (Luis Lucía, 1951).

Andalousie nació como obra en los escenarios franceses. Su éxito llevó a convertirla en película, pero Luis Mariano pertenecía a una familia exiliada que

había huido de España durante la guerra, lo que dificultó su vuelta. Fue la productora CEA quien se hizo cargo de rodar la película *El sueño de Andalucía*, la versión española de una de las primeras coproducciones con Francia (López, 1995).

La compañera de Luis Mariano en este filme fue Carmen Sevilla, bailarina en el ballet del Marqués de Montemar y en los cuerpos de baile de Paco Reyes y Enrique Castro. Debutó en el cine a los 17 años con *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) y compartió cartel con Jorge Negrete. Realizar esta película junto a Luis Mariano la lanzó al éxito internacional.

Por otro lado, *Esa voz es una mina* (Luis Lucía, 1956) refleja «el fenómeno de la reactivación de la tradición musical de la copla en un cine dirigido a los sectores más populares y rurales» (Benet, 2012). Es una película que hace referencia al trabajo y utiliza fórmulas usuales de los años 30 como la estilización del obrero o la inserción del mundo laboral en el desarrollo de la trama.

De igual forma, tiene un tono irónico que idealiza el trabajo y mezcla la comedia con el melodrama familiar del protagonista. Los tópicos andaluces están presentes como esencia de la españolada. Incluso la copla o la música andaluza es la más apta para esbozar diferentes ritmos, dejando a la música de otras regiones representativa del folclore poco maleable.

Otra de las características del cine musical español, según Torras (2014) es que «quien destaca es el artista, por encima del personaje fílmico».

En la focalización del artista, figura popular conocida fuera del ámbito cinematográfico, juega también un papel importante la naturaleza y disposición de los números musicales y el origen y estilo de la música. Como la tradición española de espectáculos se centra más que nada en la canción, otras formas expresivas como el baile o la coreografía, por ejemplo, quedan mermadas o casi desaparecidas de la performance cinematográfica. (Torras, 2014: 157)

En España, al finalizar la autarquía y abrir el país al mercado internacional, la **figura de la estrella** es importante porque restablece la imagen de lo folklórico.

Estos personajes públicos se volvieron representantes de identidades colectivas, que el franquismo trató de utilizar como modelos de comportamiento. Es decir, el régimen franquista ajustó el modelo de Hollywood a sus ideales e intenciones (Álvarez, 2019).

Además, la imagen proyectada se construye con el personaje que interpreta el actor o la actriz, su propia personalidad y la subjetividad de cada espectador, que une a las dos anteriores. Así, los medios de comunicación y la propia industria son los encargados de crear esa imagen proyectada, que tergiversa los espacios públicos y privados; la vida privada de la estrella pasa a ser pública con los medios como intermediarios (Sánchez-Biosca y Benet, 1994), teniendo repercusión a nivel ideológico y consumista.

Tal y como explica Álvaro Álvarez, el cotilleo (o rumores infundados) se convierte en una vía por la que las estrellas pasan a formar parte de la vida cotidiana y la cultura popular (Álvarez, 2019). De este modo, estas y estos artistas se convirtieron en iconos que formaban parte del imaginario social cotidiano (Sánchez-Biosca y Benet, 1994).

En cuanto a los estándares, el masculino y el femenino se complementan y difunden una doble moral. Por ejemplo, en hombres hay una vertiente ideológica que resalta la fortaleza, y otra, la paternidad de la familia católica; mientras que las mujeres eliminan los estereotipos dominantes en la sociedad franquista y se construyen como personas autónomas económicamente y que buscan la realización personal (Álvarez, 2019).

Por otra parte, las actrices y los actores se convierten en un objeto de consumo porque el culto a la belleza y la idealización de su cuerpo las transforman en un producto cultural de consumo masivo (Sánchez-Biosca y Benet, 1994). Esto se hace a través de primeros planos, que se pueden considerar una manera de opresión del cuerpo, pero también de acercamiento a la intimidad del personaje (Álvarez, 2019). La mujer es mostrada como objeto de deseo para el hombre.

En este caso, la mujer más representativa de la época fue Carmen Sevilla, que se fijó como «arquetipo de lo español» (Benet) y, a raíz de las películas que hizo

con Luis Mariano, como renovación de la visión romántica española. El arquetipo que más representa es el de «gitana blanca», que se convierte en un elemento exótico en la españolada. El folklore se pone, así, al servicio de la estrella, que adapta las nuevas fórmulas narrativas y musicales a la nueva dimensión del público internacional (Benet).

Lola Flores, Carmen Sevilla y Paquita Rico formaron el triunvirato oficial de la españolada de los años cincuenta. Fueron las pregoneras del optimismo, las folklóricas, que consiguieron producciones a su servicio y un lanzamiento publicitario al estilo de Hollywood (Moix, 1993). En el ámbito social, estas figuras femeninas se vieron involucradas en revistas del corazón como ¡*Hola!*!, donde fueron portada en diferentes ocasiones.

Carmen Sevilla pasó, según Moix, del *kitsch* de la españolada de 1952 al de los destapes de 1974 (Moix, 1993). Fue la folklórica cinematográfica más cercana a su público, apareciendo, además, en todo tipo de actos benéficos. Los papeles que representó le otorgaron una personalidad confidencial, tranquila, fina y representante de la buena compañía. A partir de 1968 aceptó destaparse y romper con la tradicionalidad para ponerse a la altura de las nuevas tendencias, afectando esto a su imagen pública.

Siguiendo con los actores, Antonio Molina fue un artista «arrebataador» y supo enamorar a muchos aficionados:

Le llamaron «el ruiseñor moreno» y, durante unos años, su fama no tuvo rival. Su público le acogía con verdadero delirio. Era imposible sintonizar una emisora de radio sin que sonase su voz. Aseguraban que lo suyo era «cante jondo popular». También decían que, en sus actuaciones «tiraba la casa por la ventana», tan absoluta era su entrega al público. (Moix, 1993: 186)

En palabras de Maruja Torres: «Antonio Molina había creado un núcleo de tolerancia en el que la nueva generación, los nuevos deseos, las nuevas ilusiones, eran también posibles». Pero, aparte de su bondad como ser humano, destaca en la cultura española por su legado artístico. *Esa voz es una mina*

supone para él unas melodías que permanecen ligadas a su nombre: *Soy minero* y *Cocinero, cocinero*.

El otro gran protagonista, Luis Mariano, aunque bien reconocido en Francia, fue el objetivo de muchas burlas en España:

Cuando en las pantallas de los cines de barrio aparecía aquel sonriente jinete, entonando una melosa cancioncilla, surgía del público un vozarrón masculino que gritaba: «¡Maricón!» En otras ocasiones, el grito podía ser «¡Mariconazo!», pero la causa era la misma: el rechazo de una notoria afectación. Lejos de inmutarse, el jinete rompía a cantar. (Moix, 1993: 198)

Dedicado desde sus inicios a la ópera, Francis López le convenció para entrar en el cine. De todas formas, muchas de las películas que protagonizó se habían probado en el teatro y confirmando el éxito se pasaron a la gran pantalla, como es el caso de *El sueño de Andalucía*. Independientemente de la calidad y habilidad de su voz, la simpatía forjó su personalidad. Como pasó con todas las estrellas de la época, su vida privada fue cuestionada, pero, sobre todo, su sexualidad. De hecho, *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952) fue un éxito porque se une en matrimonio ficticio a la pareja de Carmen Sevilla y Luis Mariano. Este era el rumor que las revistas comentaban y que el público esperaba con ansias (López, 1995).

Fue tan buena la acogida de esta película que las asociaciones marianistas que ya existían tuvieron un aumento en las inscripciones e, incluso, surgió la Moda Luis Mariano (López, 1995). Uno de los clubs de admiradores tuvo más de 30 000 socios y casi 800 000 simpatizantes (Moix, 1993).

Acabando, *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard y Eusebio Fernández Ardavín, 1953) fue la última vez que Luis Mariano y Carmen Sevilla compartieron la gran pantalla. La duda de que su relación hubiera sido un montaje publicitario quedó en el aire y las revistas dejaron de publicar rumores sobre el romance de las dos estrellas.

3.4. Luis Lucía en los años 50

El director de las películas que se van a analizar, Luis Lucía (1914 - 1984), fue el hijo de Luis Lucía Lucía, «director del *Diario de Valencia* y fundador y presidente de la Derecha Regional Valenciana (DRV), diputado a Cortes por la Confederación de Derechas Autónomas (CEDA) y ministro de Comunicaciones del gobierno de la Segunda República» (Rubio, 2017: 243).

Su primer contrato en CIFESA lo consiguió gracias a un amigo y su función era supervisar los planes de rodaje en preproducción. Posteriormente, pasó a la jefatura de producción, para acabar dirigiendo su primera película en 1943, *El 13-13*. Durante esta primera etapa como trabajador de CIFESA dirigió también *El sueño de Andalucía* (1953), decantándose por el cine costumbrista con influencias hollywoodenses.

Después vino una segunda etapa, caracterizada por su desvinculación de CIFESA con el fin de pasar a rodar con contratos externos (para mejorar su situación económica), en la que tuvo éxito por su experiencia y por ofrecer obras del gusto del público. De hecho, los actores que participaron en sus películas han pasado a ser hitos del cine español. De esta segunda etapa es *Esa voz es una mina* (1955).

En los años 60 fue el promotor del cine de «niños prodigio», con el que obtuvo reconocimiento y se consideró como un director taquillero. Fue con el cine de destape cuando decidió retirarse, después de dirigir, en 1972, *Entre dos amores* (Crespo y Balmori, 2018).

De la España que se observa en sus películas, y se pretende estereotipar a ultranza, la tonadillera, el torero, y la fiesta, Lucía escoge algunos de sus personajes, para hacerlos protagonistas en sus primeras producciones para CIFESA [...]. En la década de los cincuenta, sin dejar de realizar el mismo cine, se encarará de pleno al folclore infantil que a todos los públicos llega, Marisol, Rocío Dúrcal, Ana Belén... (Gantes, 2006: 68)

Su objetivo fue acercar y ganar al público (que es, bajo su punto de vista, quien valida el producto) abordando especialmente, para ello, el cine de época,

melodramas y musicales. Destacan sus facetas como guionista, realizador y director de actores (Gantes, 2006).

Theoretical framework

3.1. Theoretical approaches to genres

Film genres define the structure of each text, become the formula that guides production, influence the interpretation of films and form part of programming decisions. Therefore, the genre is a conditioning element of the structure of the film, but also the way in which the material circulates from producers to directors and from the industry to distributors, exhibitors and consumers (Altman, 1999).

Similarly, film genre theorists allude to a relationship between industry and audience to define genres, that is, the industry proposes and the viewer accepts that vision. They are not organized randomly or theoretically but are the result of a symbiosis between the industry and the audience.

Although a film may have the characteristics of different genres, there will always be a more important one (the one with the most similarities), because it is the one that will make the viewer predisposed to see one thing or another.

Since they have these particular properties, they repeat the same strategies and, therefore, have a predictable development. It is based on repeating not so much the content, but the way of transmitting it according to these predetermined strategies.

Consequently, in order to constitute a genre, films have in common the theme, the structure or conformation of the theme and its treatment. The basic outline of each genre is repeated in the films that have it as a reference, although changing small details. In fact, even costumes, scenes and shots are copied. This is the reason why both the characters and the outcome of the story are so predictable.

Genre films, in this way, are influenced by the culture that has produced them and, consequently, by its ideology. They usually start from a symbolic use of

images, sounds and key situations (Altman, 2000). Musicals, for example, have the function of making it appear that their practices are justifiable and worthy of public favor, even if they are questionable because they present love relationships as unreal.

Hence, the idea of gender cannot be adequately understood through the models of theater, film, literature, or art in general, since it is not tied to a particular time or place. Therefore, genre is not something concrete, but rather the set of elements that are repeated until a recognizable scheme is created.

In order to establish a precise distinction between genres, Altman and genre theorists' resort to the semantic-syntactic approach, but there are also other elements to take into account. This approach is understood as the recognition of the categories of generic labels.

On the one hand, semantic elements are the themes, plots, scenes, characters, shots and sounds in common, and have the function of creating a recognizable vocabulary for viewers. On the other hand, syntactic elements are the structure of the plot, the relationship between characters, or the editing, which are related to the functioning of the text and its structures.

Although these differentiations have their separate followers, both should be used to obtain a comprehensive analysis. And for the study to be more complete, it is necessary to include the pragmatic level, that is, the uses of these elements.

Regardless of these characteristics when classifying genres, the exhibition process is the one that most affects the identification of genres. This is due to the fact that certain productions are broadcast or screened-in specific associated venues and changing this detail would imply a change in the conception of the genre.

As mentioned above, the relationship between the exhibition and the audience is also important, as it is the audience who accepts or does not accept what the production is offering. In addition, generic classifications refer to the uses,

location and appearance of features: filmic texts are placed in different contexts that also affect the genre.

On the other hand, producers connect various adjectives to contemporary genres to initiate film cycles, in addition to considering the intended audience, since each culture or group of people expects different issues from the productions. In other words, it should be taken into account that each film text will have different consumers and that each one opts for a different reading. Genre, therefore, would not have a concrete definition because it takes into account multiple factors.

3.2. Musical cinema as a genre

The musical genre arrived in Hollywood with the sound cinema. It is assumed that it is an import from Broadway with the appearance of sound, since plots, songs and even the artistic team are imitated. It should be noted that the terminology "musical" was not used until a few years after its decline, when it was used as a lure to attract the public, leaving aside the "musical comedies". Previously, voice singing had been included in different genres such as melodramas and westerns.

For the musical to consolidate itself as an independent genre, it was necessary to minimize the defined generic identities because it incorporated material from different genres that were unrelated to each other.

For Jane Feuer, **musical cinema** has to "treat" and "experience" song and dance to convey emotions to the viewer (Feuer, 1993). In addition, expressive music becomes descriptive and narrative. The songs have an ABA strophic form with expressive variations and orchestrations. Also, different styles such as flamenco and operetta were integrated, but also Latin American singularities.

If we focus on **Spain**, the cinema was commercially confronted with the big North American production and distribution companies. The Spanish film industry was the second most important in Europe, but the hegemonic one was the North American cinema (Benet, 2012).

For this reason, Franco's regime began to control more strictly the diffusion of American cinema and gave way to national production. The measure adopted was that for every four American films, one Spanish film had to be distributed and, in addition, Spanish films had to be on the American Billboard. But the reaction was negative and american exports were restricted in the early 1950s.

It was years after the Civil War when cinema was normalized as a form of leisure (and social activity). It is known that its control by Franco's administration was supported, among other things, with the application of censorship (Cánovas, 2015).

In this context, co-productions with Italy, France and Mexico increased and literature was a source of inspiration for these films, as Spanish cinema had to improve its "average level".

The most important Spanish production and distribution company of the time was Suevia Films, owned by Cesáreo González, after Cifesa went into a deep crisis in 1952. The Galician producer emphasized the export to Latin America, a plan that was achieved by creating national icons of some stars such as Lola Flores and Carmen Sevilla, and that allowed increasing the profitability of the films by reaching more audiences.

As for musical cinema, **folkloric films** are the most distinctive representations of this genre in Spain. In them, the peculiarities of Spanish locations and popular culture in general (including regional accents) are evident. The term "españolada" has been used since the 1930s to refer to these musical productions (Sánchez, 2010).

The **españolada** thus emerges as a distillation of musical and spectacular formulas forged in the transition to modernity in Spain. Formulas that come in part from folklore, but also the practices of distraction developed in the urban environment since the 19th century, such as *zarzuelas*, racy songs of the genre *ínfimo* and the *sicalipsis* of the *cafés cantantes* and *cafés por horas*, the *tonadillas* of the *varietés* or the revues, the *copla*, the *cuplé* and, of course, the essential references of popular song ranging from *flamenco* to *jotas*. Even the military

marching base implicit in the development of the *pasodoble* had a fundamental importance in this process. (Benet and Sánchez-Biosca, 2013: 562-563)

It is important to think that one of the most important nationalizing processes of the time is the one linked to leisure because it implied the elaboration of a unifying narrative that gave meaning to heterogeneity: the *españolada* is a clear example of this (Moreno and Núñez, 2013).

Continuing with the distinctive elements of the musical in Spain, bullfighting and music become fundamental characteristics for the construction of the nation, but also gender (differences between men and women), religion (which becomes more important than politics) and language (which is used as a political instrument) (Moreno and Núñez, 2013).

In 1957 the slogan *Spain is different* appeared, associated with the exoticism of bulls, folklore and flamenco, and soon after the massive arrival of visitors became a crucial economic sector. It thus lost ideological weight and became a symbol of the country's modernity, although foreign visitors have continued to look for the stereotype. (Moreno and Núñez, 2013: 267)

The figures or characters that appear in these Spanish musical films are the archetypes of the "españolada": from the *bailaora* (female dancer) to the *cantaor* (male or female singer), passing through the bullfighter. In addition, the musical number has a central and structuring function in the plot, that is, "musical numbers always play a central role in the plots and make it possible for situations to follow one another with total fluidity" (Sánchez, 2010). It is for this reason that the characters tend to be part of the business of the show, thus facilitating the incorporation of the songs.

Musical moments are part of the action, that is, song and narration alternate:

Musical numbers, although sometimes they are show numbers, are integrated into the action, since there is a connection between what happens on stage and the circumstances of the characters, which gives reality and prominence to the number; and has made it possible that the songs performed there have given validity and popularity to their composers. (Olarte, 2013: 20)

In addition, the musical number is usually individual and "is performed in a static, bounded and realistic filmic frame" (Torras, 2014). Therefore, fixed close-ups are usually used and the spectator is prepared for the performance (some performances are even performed on stages, which predisposes the audience because they are specific spaces associated with the show).

In the same way that the character accesses the stage, on other occasions, to "give the warning" of the number to be performed, the rest of the actors (secondary) have a conversation in which they talk about it, so it is consciously integrated into the story.

3.3. The Spanish musical of the 1950s: characters, singers, stars

Until the 1950s, women were the dominant protagonists of these musicals, but stars such as Antonio Molina, Manolo Escobar or Luis Mariano began to appear to share the fame, especially in the duo formed by Carmen Sevilla and Luis Mariano, who appeared as a couple in several productions of the period.

Luis Mariano is one of the most successful protagonists of Spanish musical cinema outside Spain. On several occasions he worked with Carmen Sevilla, as is the case of *El sueño de Andalucía* (Luis Lucía, 1951).

Andalousie was born as a play on the French stage. Its success led to turning it into a film, but Luis Mariano had fled from Spain, which made his return difficult due to several arrangements. It was the production company CEA who took charge of shooting the film *El sueño de Andalucía*, the Spanish version of one of the first co-productions with France (López, 1995).

Luis Mariano's partner in this film was Carmen Sevilla, a dancer in *Marqués de Montemar's* ballet and in the corps de ballet of Paco Reyes and Enrique Castro. She made her film debut at the age of 17 in *Serenata española* (Juan de Orduña, 1947) and shared the poster with Jorge Negrete. Making this film with Luis Mariano launched her to international success.

On the other hand, *Esa voz es una mina* (Luis Lucía, 1956) reflects "the phenomenon of the reactivation of the musical tradition of the *copla* in a cinema aimed at the most popular and rural sectors" (Benet, 2012). It is a film that refers to work and uses usual formulas of the 1930s such as the stylization of the worker or the insertion of the labor world in the development of the plot.

Likewise, it has an ironic tone that idealizes work and mixes comedy with the family melodrama of the protagonist. Andalusian clichés are present as the essence of Spanishness. Even the *copla* or Andalusian music is the aptest to outline different rhythms, leaving the music of other regions representative of folklore less malleable.

Another characteristic of Spanish musical cinema, according to Torras (2014) is that "who stands out is the artist, above the filmic character".

In the artist's focus, a popular figure known outside the filmic area, the nature and arrangement of the musical numbers and the origin and style of the music also play an important role. As the Spanish tradition of spectacle focuses mostly on the song, other expressive forms such as dance or choreography, for example, are diminished or almost disappeared from the cinematic performance. (Torras, 2014: 157)

In Spain, at the end of the autarchy and the opening of the country to the international market, the **figure of the star** is important because it restores the image of the folkloric.

These public figures became representatives of collective identities, which Francoism tried to use as role models. That is, the Franco regime adjusted the Hollywood model to its ideals and intentions (Álvarez, 2019).

In addition, the projected image is constructed with the character played by the actor or actress, his or her personality and the subjectivity of each viewer, which unites the two previous ones. Thus, the media and the industry itself are in charge of creating this projected image, which distorts public and private spaces; the private life of the star becomes public with the media as intermediaries (Sánchez-

Biosca and Benet, 1994), having repercussions at an ideological and consumerist level.

As Álvaro Álvarez explains, gossip (or unfounded rumors) becomes a way by which stars become part of everyday life and popular culture (Álvarez, 2019). These artists cease to be people to become images that are part of social imagination (Sánchez-Biosca and Benet, 1994).

In terms of standards, masculine and feminine standards complement each other and spread a double standard. For example, in men, there is an ideological side that highlights the strength, and another, the paternity of the Catholic family; while women eliminate the dominant stereotypes in the Francoist society and build themselves as economically autonomous people who seek personal fulfillment (Álvarez, 2019).

On the other hand, actresses and actors become an object of consumption because the cult of beauty and the idealization of their bodies transform them into a cultural product of mass consumption (Sánchez-Biosca and Benet, 1994). This is done through close-ups, which can be considered a way of oppression of the body, but also of approaching the intimacy of the character (Álvarez, 2019). The woman is shown as an object of desire for the man.

In this case, the most representative woman of the time was Carmen Sevilla, who was set as the "archetype of the Spanish" (Benet) and, as a result of the films she made with Luis Mariano, as a renewal of the Spanish romantic vision. The archetype she most represents is the "white gypsy", which becomes an exotic element in Spanishness. Folklore is thus placed at the service of the star, who adapts the new narrative and musical formulas to the new dimension of the international public (Benet).

Lola Flores, Carmen Sevilla and Paquita Rico formed the official triumvirate of the *españolada* of the fifties. They were the heralds of optimism, the folkloric ones, who got productions at their service and a Hollywood-style publicity launch (Moix, 1993). In the social sphere, these female figures were involved in heart magazines such as *¡Hola!* where they were on the cover on different occasions.

Carmen Sevilla went, according to Moix, from the *kitsch* of the 1952 Spanish revival to the uncovering of 1974 (Moix, 1993). She was the film folkloric closest to her audience, appearing, in addition, in all kinds of charity events. The roles she played gave her a confidential, quiet, fine personality, representative of good company. From 1968 onwards, she accepted to uncover herself and break with tradition to catch up with the new trends, affecting her public image.

Continuing with the actors, Antonio Molina was a captivating artist and knew how to charm many fans:

He was called "the brown nightingale" and, for a few years, his fame was unrivaled. His public welcomed him with true delirium. It was impossible to tune in to a radio station without hearing his voice. They claimed that his was "*cante jondo popular*". They also said that in his performances he "threw the house out of the window", so absolute was his devotion to the public. (Moix, 1993: 186)

In the words of Maruja Torres: "Antonio Molina had created a nucleus of tolerance in which the new generation, the new desires, the new illusions, were also possible". But, apart from his goodness as a human being, he stands out in Spanish culture for his artistic legacy. *Esa voz es una mina* means for him some melodies that remain linked to his name: *Soy minero* and *Cocinero, cocinero*.

The other great protagonist, Luis Mariano, although well recognized in France, was the target of much ridicule in Spain:

When that smiling horseman appeared on the screens of neighborhood movie theaters, intoning a syrupy ditty, a loud male voice would emerge from the audience shouting, "*Maricón!*" On other occasions, the cry might be "*Mariconazo!*", but the cause was the same: the rejection of a notorious affectation. Far from flinching, the rider would break into song. (Moix, 1993: 198)

Dedicated from his beginnings to opera, Francis López convinced him to enter the cinema. In any case, many of the films he starred in had been tested in the theater and, confirming their success, were transferred to the big screen, as in the case of *El sueño de Andalucía*. Regardless of the quality and ability of his voice, sympathy forged her personality. As happened with all the stars of the time,

his private life was questioned, but, above all, his sexuality. In fact, *Violetas imperiales* (Richard Pottier, 1952) was a success because Carmen Sevilla and Luis Mariano were fictionally married. This was the rumor that the magazines commented on and that the public was eagerly awaiting (López, 1995).

The film was so well received that the Marianist associations that already existed had an increase in registrations and even Luis Mariano's fashion was born (López, 1995). One of the fan clubs had more than 30,000 members and almost 800,000 sympathizers (Moix, 1993).

Finally, *La bella de Cádiz* (Raymond Bernard and Eusebio Fernández Ardavín, 1953) was the last time Luis Mariano and Carmen Sevilla shared the big screen. The doubt that their relationship had been a publicity stunt was left in the air and the magazines stopped publishing rumors about the romance of the two stars.

3.4. Luis Lucía in the 1950s

The director of the films to be analyzed, Luis Lucía (1914 - 1984), was the son of Luis Lucía Lucía, "director of the *Diario de Valencia* and founder and president of the *Derecha Regional Valenciana* (DRV), deputy to *Cortes* for the *Confederación de Derechas Autónomas* (CEDA) and Minister of Communications in the government of the Second Republic" (Rubio, 2017: 243).

His first contract in CIFESA was obtained thanks to a friend and his function was to supervise the shooting plans in pre-production. Subsequently, he moved to the head of production, to end up directing his first film in 1943, *El 13-13*. During this first stage as a CIFESA worker, he also directed *El sueño de Andalucía* (1953), opting for *costumbrista* cinema with Hollywood influences.

Then a second stage came, characterized by his dissociation from CIFESA to start shooting with external contracts (to improve his economic situation), in which he was successful due to his experience and for offering works to the public's liking. In fact, the actors who participated in his films have become landmarks of Spanish cinema. From this second stage is *Esa voz es una mina* (1955).

In the 60's he was the promoter of the "child prodigy" cinema, with which he obtained recognition and was considered a very good director. It was with the uncovering cinema when he decided to retire, after directing, in 1972, *Entre dos amores* (Crespo, C.J. and Balmori, G., 2018).

From the Spain observed in his films and intended to stereotype to the hilt, the *tonadillera*, the bullfighter, and the party, Lucía chooses some of his characters, to make them protagonists in his first productions for CIFESA [...]. In the fifties, without ceasing to make the same films, he willfully faces the children's folklore that reaches all audiences, Marisol, Rocío Dúrcal, Ana Belén... (Gantes, 2006: 68).

His aim was to approach and win over the public (which is, from his point of view, the one who validates the product), especially addressing, for this purpose, period films, melodramas and musicals. His sides as a scriptwriter, director and actors' director stand out (Gantes, 2006).

4. Metodología

La metodología del trabajo se basa en adquirir conocimientos relacionados con la narrativa fílmica, concretamente, la construcción del personaje y la teoría del género musical. En este punto se hará, siguiendo a los teóricos de los géneros, una aproximación semántico-sintáctica, además de narrativa. En la vertiente semántica se analizarán las tramas, los personajes, las escenas y los planos. En cuanto a la sintáctica, se recurrirá a la estructura (situación de la escena en el argumento) y a la relación entre personajes.

Este procedimiento se emplea para descubrir la relación que existe entre la canción, el personaje y cuestiones de la estructura narrativa, es decir, las funciones que sitúan a la canción en un momento y lugar específicos. Algunos de los casos que se pueden ver reflejados es que los números musicales ayudan a resolver conflictos, a plantearlos e, incluso, a manifestar emociones producidas por un conflicto narrativo.

Para llegar a estas conclusiones se aplicarán elementos de la teoría de los géneros cinematográficos y elementos del análisis de la narrativa cinematográfica, desarrollados por Altman, Carmona, Marzal y Gómez.

También se partirá de las principales características del cine musical español de los años 50 y de la definición de españolada, explicadas por Benet, Sánchez-Biosca, Moix, Moreno, Núñez y Sánchez.

Tras establecer las bases teóricas, se localizarán los números musicales en el cuerpo de la película y se analizarán las funciones fundamentales que cumple, que se estima que sean las de caracterizar al personaje (con sus objetivos y conflictos) y estructurar la película en torno a ello.

En el siguiente punto, resultados, se escogen varias escenas de cada película que se analizarán siguiendo las indicaciones anteriores para esclarecer si es cierta la hipótesis planteada.

5. Resultados

5.1. Esa voz es una mina

De *Esa voz es una mina* se van a analizar la canción *Soy minero*, la escena del concurso de corales y en la que el protagonista canta en la radio debido a su éxito.

La sinopsis de la película es la siguiente: un minero andaluz está casado con una mujer inválida. Pese a esta desgracia, él vive feliz yendo a trabajar cada día mientras canta y alegra a sus compañeros. Un día, el director de la mina le escucha cantar y toma la decisión de crear un coro de trabajadores que represente a la empresa y a la comunidad andaluza en un concurso. El éxito del protagonista hará que una atractiva artista se fije en él y ponga en peligro su vida sencilla y su matrimonio por ir en busca de la fama.

5.1.1. *Soy minero*

Soy minero es una de las primeras intervenciones musicales de la película. Previamente ya se había escuchado la potencia vocal del protagonista y presentado su lugar de trabajo, las condiciones en las que trabaja y a sus compañeros. Hasta aquí el espectador sabe que Rafael Vera (interpretado por Antonio Molina) es popular entre sus camaradas por su don vocal y que la mina donde trabaja ha cambiado de dueño: el actual quiere tener una buena relación con sus trabajadores.

No es la primera canción del personaje principal, ni con la que el director de la mina lo conoce, pero con *Soy minero* se están definiendo las características del personaje de Rafael con el objetivo de presentarlo, explicar sus ideales, su actitud y sus ambiciones, después de haber situado al público en el subsuelo y haber mostrado el perfil de los trabajadores.

La letra de la canción es la siguiente: «Soy Minero y templé mi corazón con pico y barrena / Soy Minero y con caña, vino y ron me quito las penas / Soy barrenero porque a mí nada me espanta, y solo quiero el sonido de una taranta/

Compañero, dale al marro pa' cantar mientras garbillo / Que al compás del marro quiero repetirle al mundo entero, yo, yo soy minero».

Como se ha explicado anteriormente, se introduce la canción con un comentario de otro personaje, en este caso de Don Próspero (José Franco), para prevenir al espectador: «En el camino una cancioncita no vendrá mal, eh joven». Esta estrategia se utiliza para avisar al público de que se va a insertar una actuación musical y para integrar la canción en la trama narrativa. Así, el cantante no empieza su número espontáneamente, sino que la conversación previa ha justificado que realice la representación.

Además, es una canción alegre que relata el orgullo de ser minero. Independientemente de la vida personal de Rafael (que todavía no se sabe cuál es), se puede partir de la idea de que tiene una vida plena y feliz, haciendo apología a la vida sencilla de los trabajadores (en este caso, los mineros, que tienen una profesión más fatigosa que otras).

De hecho, se expone que Rafael es una persona humilde, de clase baja, que empieza en la mina para conseguir el punto de mayor éxito de su carrera y acabar codeándose con las personas más influyentes del país en el mundo del espectáculo. Es decir, empieza en el subsuelo para alcanzar la cima de la fama.

Se puede considerar una canción de celebración porque, previamente, el patrón ha anunciado que el día siguiente será festivo para los trabajadores (aunque recuperable) y que han terminado su jornada laboral por ese día. Estas nuevas condiciones se deben al arte de Rafael y a la simpatía del director de la mina, por lo que los compañeros alaban y agradecen estos hechos al protagonista.

La ubicación y el movimiento también son importantes (Foto 1): trabajadores y empresarios salen de la mina juntos acompañados por la virtuosa voz de



Foto 1

Rafael. Así, se da al público la oportunidad de adentrarse en el subsuelo y ver cuáles son las condiciones en las que trabajan los mineros: es un lugar oscuro y sucio. Aunque no se evidencian los problemas diarios a los que se enfrentan los trabajadores de la mina, sí se muestra que no es un entorno seguro, ya que cuando Rafael canta se produce el desprendimiento de una de las entradas.

El ennegrecimiento de sus rostros debido a las largas horas picando carbón y la blancura de su piel debido al escaso contacto con la luz solar contrasta de lleno con la vivacidad de sus miradas y la vehemencia de sus gestos; la posibilidad de un derrumbe inminente se ve anulada por la energía interna del musical.

En este aspecto se está espectacularizando el espacio de trabajo (la mina) para crear una imagen ideal y fantástica, típica del cine musical. También influye en este punto la aparición del coro que acompaña al protagonista (que son sus compañeros), ya que apoya al solista y le supone un descanso entre los momentos más exigentes a nivel vocal.

Es importante resaltar la relación entre obreros y empresarios (Foto 2). Aunque se muestra una relación que podría ser incluso de amistad, se ve claramente en la indumentaria la diferencia entre el dueño de la empresa y los trabajadores. Todo el Consejo de Administración va protegido con casco y chaquetas largas, mientras que los mineros van



Foto 2

en tirantes y sin protección. En efecto, todo el discurso de Don Próspero (el dueño de la mina) en la película va en la línea de contentar a sus trabajadores para que estén satisfechos y obtener mejores resultados a nivel industrial.

Todo lo anterior se puede explicar desde la potencia de la canción, que diluye cualquier tipo de conflicto y lo transporta a otro nivel.

La mayoría de planos son fijos, ya que el movimiento lo hacen los personajes al caminar en una especie de pasacalle. Únicamente se detienen para escuchar atentamente la potencia y el control vocal del cantante, al que jalean al finalizar cada frase. Este hecho es el mismo que sucedería si se tratara de una actuación musical convencional en cualquier otro espacio y sobre un escenario: se aplaudiría y animaría al vocalista tras cada fraseo sobresaliente.

Por tanto, respecto al punto de vista semántico, desde el principio de la película se muestra el potencial del protagonista, haciendo referencia a la estrella musical en la que se convierte fuera de la ficción. Paralelamente a la construcción del personaje en el filme, se está formando la figura de la estrella de Antonio Molina. Esta película supone un éxito para su vida personal, que le lanzará a las discográficas para grabar y vender copias de las canciones que aparecen en la cinta.

Y, en cuanto al sintáctico, esta escena tiene como funciones principales presentar al protagonista de la película y a su entorno, establecer el tono de esta y situar al espectador, pero también dar paso a la estrella. Además, el número musical se integra perfectamente en la narración, tanto por el comentario previo a la canción (que prepara la escena) como por la fama que tiene Rafael entre sus compañeros (por sus habilidades vocales), de forma que se justifica la actuación.

5.1.2. Festival de coros

La siguiente escena a analizar es la que pertenece al festival de coros. Tiene lugar tan solo unos minutos más tarde del ecuador de la cinta. Hasta ese momento se han presentado a todos los personajes y se han dejado claros los objetivos y personalidades de cada uno. El único conflicto que ha habido hasta este instante es la minusvalía de María, la mujer de Rafael y más que un conflicto es una característica del personaje.

Por tanto, este fragmento supone el punto de giro de la historia: la vida cotidiana, familiar y llana de Rafael, se verá afectada por la fama que consigue al cantar como solista en el concurso de coros. Tras su acogida y aceptación por parte de las élites se verá inmerso en un dilema moral.

Empieza tras un fundido a negro, debido al cambio de secuencia, pero anteriormente se había visto cómo Rafael pone una excusa para no viajar hasta Madrid, donde se realiza el festival, porque prefiere quedarse en casa cuidando de su mujer. Como él mismo ha explicado anteriormente, su vida se limita a trabajar para ganar dinero, ya que todos los ingresos que tienen son los suyos, y pasar tiempo con su familia. Pese a tener una vida que podría considerarse monótona, se enfrenta a las adversidades y es completamente feliz con su trabajo, su familia y su voz.

El fundido a negro da paso a un presentador que ubica al público en el IV Concurso Nacional de Coros Laborales y que anuncia que todo se está retransmitiendo a través de la radio (esta es la razón por la que la mujer y los hijos de Rafael podrán escucharle).

A continuación, actúan los coros de Galicia, Aragón, Cataluña, Vascongadas y, en último lugar, Andalucía. Cada actuación da una visión estereotipada de lo regional, tanto en la música, como en la indumentaria, incluso, en la forma de dirigir de los directores de cada coro (por ejemplo, el vasco dirige con unos movimientos precisos y escuetos y el catalán está pendiente constantemente de la reacción del público). Todo esto, teniendo en cuenta que los participantes pertenecen a la clase trabajadora, como precisa su vestuario.

En cuanto a la semántica, esta escena cierra el acto anterior y se convierte en un momento de apoteosis para el protagonista de la película, ya que pasa de ser un trabajador y corista más a ser la persona más exitosa del acontecimiento. Los personajes que han ido apareciendo a lo largo del fragmento, como se ha comentado anteriormente, son trabajadores que acuden al concurso con el objetivo de representar a su tierra y ganar el galardón. Asimismo, los planos de

las actuaciones son largas, pero con movimientos como zoom in y zoom out, lo que los hace más dinámicos.

Todas las actuaciones se realizan en un escenario (Foto 3) para remarcar la idea de que son actuaciones específicas para el momento y, además, se muestra regularmente la reacción del público, sobre todo, cuando se abuchea al coro andaluz y cuando se aclama a Rafael (Foto 4).



Foto 3



Foto 4

Los géneros musicales que encontramos en esta escena son variados, ya que cada coro utiliza el representativo de su tierra, es decir, la copla aflamencada se combina con otros géneros, como la jota aragonesa o los «aires gallegos», aportando diversidad cultural.

Respecto a esta vertiente musical, todos los coros son polifónicos, menos el de Andalucía, que utiliza la homofonía (una única línea melódica) debido a la poca habilidad de los cantantes. Las primeras agrupaciones, las de Galicia y Aragón, se caracterizan por los matices forte-piano. El coro de Cataluña expone el ritmo de sardana, en dos por cuatro. Vascongadas, por su parte, se atreve con una tonalidad menor. Por último, el de Andalucía es durante las dos intervenciones homofonía; el solista interpreta el canto melismático sin acompañamiento.

En resumen, esta escena es fundamental para el desarrollo del argumento porque contiene un elemento narrativo fundamental en toda historia, el punto de giro, que cambia la dirección del protagonista y le obliga a tomar decisiones distintas a las esperadas: su éxito súbito le hará plantearse viajar hasta América,

dejando en España a su mujer e hijos, para ganar dinero con su voz. Además, al tratarse de un concurso de coros, que los personajes canten está fundamentado. Incluso, este acto se realiza en un teatro para aportar verosimilitud al acontecimiento y el escenario sirve como elemento enfatizador.

5.1.3. *Nana*

En la última escena a analizar, Consuelo Romero, una bailarina flamenca, ya ha intentado convencer a Rafael para que se vayan de gira juntos a América. Ante la negativa de Rafael (debida a la buena relación que tiene con su familia y siendo consciente de que esta se perdería si decidiera marcharse al extranjero), Consuelo decide proponerle la misma oferta en la radio y ante miles de oyentes para que se sienta presionado y acepte.

Podría considerarse a Consuelo Romero como la *femme fatale* propia de las películas del cine negro, ya que muestra y utiliza su ingenio y magnetismo sexual, además de ser una mujer independiente e inteligente, para conseguir su propósito: que Rafael le acompañe en su viaje en busca de la fama e, incluso, se enamore de ella.

Hasta este momento la indumentaria de Rafael había sido la propia de un trabajador, pero tras su éxito en el festival de coros y el interés en él de personajes importantes en la escena musical, el dueño de la mina decide que es momento de proveerle de un traje. Por tanto, el traje es un símbolo que resalta su éxito, ya que supone una inversión (poco accesible) en vestuario y estar a la altura de empresarios y personas con un alto poder adquisitivo. De hecho, él mismo señala que no está cómodo con esa indumentaria por la falta de costumbre y Don Próspero le responde que es algo a lo que se debe habituar si va a empezar o seguir con su carrera musical.

A nivel semántico, la escena comienza con un fundido encadenado que une la celebración de la aceptación de Rafael para cantar en la radio y su aparición en el escenario donde realiza la actuación (Foto 5). El hecho de que cante sobre un escenario vuelve a resaltar el momento de espectáculo, además de la aparición del público y la mención a los oyentes. El



Foto 5

escenario es el lugar desde donde se interpreta para resaltar al artista y que todo el público acceda en igualdad de condiciones a disfrutar de la escena. El público y los oyentes hacen referencia a los personajes de la película, pero también a los espectadores de la película, ya que pasan a gozar del número musical.

Para remarcar que hay público en la sala, la cámara se aproxima con un travelling desde el final de la sala hacia el escenario, donde están Rafael, el presentador del programa y los músicos. Los planos que predominan son americanos, medios y movimientos de cámara para mostrar la reacción del público.

Mención especial se debe a los músicos, que se incluyen para aportar sensación de música en directo, pero durante el acto se puede apreciar el timbre de otros instrumentos que no aparecen (como la flauta y el clarinete). Además, hay instrumentos que sí se sitúan en el escenario, pero que no se interpretan o quedan camuflados, como es el caso de la batería, ya que la pieza musical es una nana.

Respecto al público, al final del movimiento de cámara (un travelling de aproximación), aparece un personaje (uno de los compañeros de Rafael de la mina) que le da la mano a Rafael mostrando su admiración y entusiasmo. De esta forma, se alude al fenómeno del estrellato: Rafael ha pasado de ser un trabajador más en la mina a ser la persona más admirada del momento. Al final de la actuación, todos los compañeros le vitorean (Foto 6). De esta forma se construyen a las estrellas musicales desde dentro de la pantalla hacia afuera: si

los protagonistas son alabados por el resto de los personajes de la película es porque hay como mínimo una razón para que el resto del público (ya fuera del film) lo haga también.



Foto 6

A nivel sintáctico, durante toda la escena se muestra un sintagma alternante entre el estudio donde Rafael está cantando y su casa, donde están su mujer e hijos. También se muestra, en una ocasión, el lugar donde se encuentra Consuelo Romero, aludiendo a las dos opciones del futuro del protagonista y su conflicto interno: la cotidianidad de la vida en familia, el amor a su mujer y sus hijos, y su relación con sus amigos de la mina, frente a la vida lujosa y opulenta del artista exitoso y reconocido por todo el mundo.

La canción de esta ocasión es una nana que Rafael canta pensando en sus hijos (de hecho, consigue que se duerman al escucharle). Pero la importancia de este número musical se debe a que es un punto de inflexión para la vida de Rafael y para la trama en general. Nuevamente, la canción condensa los momentos de mayor importancia para la historia; así, el transcurso de la escena musical acompaña al desarrollo del conflicto y no es simplemente una pausa en la acción para dar paso a un momento de atracción.

Cuando ya había decidido denegar la propuesta de Consuelo, esta situación (Foto 7) y su relación con ella en la siguiente escena en la que van a cenar juntos (con el representante de ella y el locutor) le hacen cambiar de opinión y decidir ir en busca del éxito. Por tanto, es un momento de conflicto tanto para Rafael como para su mujer que, después de escuchar a Consuelo, se enfada y acepta que Rafael no va a volver a casa.



Foto 7

Por tanto, esta escena vuelve a suponer un cambio en el rumbo del argumento de la película, debido a que Rafael ya había denegado la propuesta de Consuelo, pero su ofrecimiento reiterado delante de tanta gente le hacen replantearse su decisión y tomar otra distinta. Por esta razón es fundamental el papel de la *femme fatale* y su relación con el protagonista. Además, Rafael vuelve a un escenario, lo que resalta el momento de espectáculo, junto a los fanáticos que le apoyan antes, durante y después de su intervención. Así, esta canción supone un momento decisivo para la historia (por la toma de decisiones del personaje principal) y es también una ocasión perfecta para resaltar el fenómeno del estrellato.

5.2. El sueño de Andalucía

De *El sueño de Andalucía* se van a estudiar las escenas musicales siguientes: la despedida de Juanito (Luis Mariano) y Dolores (Carmen Sevilla), *La fiesta de los toros* y *Ole torero*.

Juanito es un botijero ambulante amante de los toros y del canto. Dolores es bailarina. Ambos están enamorados, pero la familia de ella no aprueba la relación porque no considera que Juanito sea bueno para Dolores. Juanito se marcha a América en busca del éxito como torero que le dará la fama y el dinero necesarios para que su relación con Dolores sea aprobada. Allí se encuentra con una mujer que se enamora de él, Fanny, y que intercepta las cartas que se envían los enamorados.

5.2.1. Despedida

La despedida de Juanito y Dolores se da en la primera parte de la película, por tanto, es uno de los primeros conflictos decisivos. A él le han ofrecido ir a torear a América y, aunque al principio no iba a aceptar, acaba haciéndolo porque se ve presionado por la familia de Dolores. Trabajando allí conseguirá el dinero y el reconocimiento necesarios para que la familia de Dolores esté de acuerdo con su relación.

Por esta razón, su vestuario es el propio de una persona con poco poder adquisitivo: en ese momento es un vendedor de botijos que no tiene un suelo abundante, debido a lo cual va a ir en busca de una vida mejor. Esto se verá reflejado posteriormente en su indumentaria.

La escena empieza con un corte que la separa de la anterior, pero se prepara al espectador para la actuación ya que el compañero de Juanito le anima a cantar. El diálogo es el siguiente: «Qué momento más triste, comienza la escena de la despedida [...] Cántale, que ya conoce tu voz». De esta forma, el público queda avisado de la intervención que está a punto de escuchar, sin imprevistos y defendiendo que el protagonista participe musicalmente.

Juanito va a cantarle a Dolores, pero como la familia de ella no quiere saber nada de él, el amigo de Juanito, Pepe, entretendrá a la madre de Dolores para que puedan despedirse tranquilamente. Este es el aspecto cómico de la escena que se explica a continuación (Foto 8).



Foto 8

Durante la canción vemos una combinación de géneros: desde el melodrama de la triste despedida a la comicidad del personaje que despista a la madre de Dolores. Este hace *playback* y movimientos exagerados para aliviar la melancolía del momento, suavizando la carga emocional que se proyecta sobre el espectador (Foto 9).



Foto 9

La letra de la canción comienza de la siguiente manera: «En esta despedida todo se queda aquí, en la reja florida donde te conocí». A continuación, explica que quiere a Dolores, que siempre lo hará y que le apena tener que irse: «No guardarán este amor de los dos los

altares y los mares; el mismo amor que te dice adiós va a jurarte que es para ti y a callarte lo que sufrí y vivir sin decir que partir es morir»; y que no la olvidará, aunque tenga éxito: «Quiero llevar la ilusión de querer por el mundo de mi triunfo, quiero tener y ponerlo a tus pies: el mundo aquel con que soñé».

Este texto muestra que Juanito está profundamente enamorado de Dolores y que el viaje en que se embarca es un sacrificio que hace por la relación, aunque el trabajo que va a realizar es una profesión que realmente le gusta: el toreo.

Por tanto, en la vertiente sintáctica, el momento en que se enmarca este número musical es el planteamiento del nuevo conflicto (la partida de Juanito), que dará lugar a los futuros conflictos que se verán más adelante. Desde la construcción del personaje se aprecia que es un hombre sincero, realmente enamorado y luchador, ya que deja a su amada en un pueblo (Tabladilla) en España para trabajar en América con la esperanza de volver con fortuna. Para confirmar esto, después de la canción Juanito expone: «Solamente los toros pueden abrirme las puertas del Banco de España».

Luis Mariano es considerado el «Rey de la Opereta», razón por la que la mayoría de sus canciones pertenecen al género de la opereta, siendo una vertiente más lírica la predominante. En esta canción hay una primera parte más melancólica, que acaba en una sílaba con giros en la voz y un final poco conclusivo. La segunda parte es más esperanzadora y aporta un final conclusivo y grandioso.

En cuanto a los planos y, por tanto, en la vertiente semántica, es necesario remarcar que el personaje que más tiempo aparece en pantalla no es Juanito sino Pepe, de forma que se resalta el aspecto cómico por encima del melodramático. Además, el principio de la conversación se da con un plano picado que se acerca a los personajes desde arriba, movimiento que se repite al cambiar de plano.

Al aparecer Juanito se realiza un zoom in desde un plano medio hasta un plano medio corto, que continúa y sigue al personaje hasta su conversación con Dolores (en la que están separados por las rejas de la ventana), disminuyendo,

así, la profundidad de campo (Foto 10). Este movimiento se utiliza con el fin de dar peso a la tensión y alargar el momento amargo.



Foto 10

En conclusión, en este fragmento se vuelve a introducir la canción en la narración, siendo fundamental para el desarrollo de la acción ya que presenta un nuevo conflicto. Además, desde el punto de vista de la construcción del género musical, se combina el melodrama con la comicidad para aligerar el componente trágico, de manera que se evidencie la potencia del musical para mejorar cualquier situación. Aunque el protagonista puede lucirse a nivel vocal, las funciones anteriormente mencionadas son más relevantes que el puro número musical.

5.2.2. *La fiesta de los toros*

La fiesta de los toros es la canción que canta Juanito al volver de América (nivel sintáctico). En su viaje ha conseguido su objetivo: ser reconocido y aumentar su capital para vivir una vida tranquila junto a su amada. El conflicto en este punto es la aparición de un personaje que intentará romper la relación de Dolores y Juanito.

El personaje del que se habla es Fanny, una mujer que encajaría (como Consuelo Romero en *Esa voz es una mina*) en el arquetipo de *femme fatale*, ya que quiere seducir a Juanito sin importarle la situación en la que él se encuentra. En efecto, incluso llega a impedir que las cartas que se envían Juanito y Dolores lleguen a sus destinatarios y, de esta forma, hacerles pensar que no se acuerdan el uno del otro.

Esta escena la abre una conversación entre Fanny y Juanito en el barco de vuelta a España (Foto 11). Él comenta lo mucho que le gusta ser torero e introduce su canción: «El toreo es tragedia, pero es también alegría. En las tardes buenas

cuando el público me aplaude escucho mi voz que canta un himno a esta fiesta incomparable, la fiesta de los toros». Nuevamente uno de los personajes introduce la actuación musical, aunque en el anterior caso era el amigo de Juanito (hace la función de presentador, ya que no lo explica el mismo que va a cantar) y en este caso es el propio protagonista quien se da paso a sí mismo.



Foto 11

A nivel semántico, el fragmento musical se inicia tras un fundido encadenado, que es el encargado de cambiar de localización y llevar al espectador a la plaza de toros, donde Juanito canta y torea. Su indumentaria cambia en esta escena: en la que se ha comentado anteriormente (la despedida), Juanito llevaba un vestuario humilde, que en el barco de vuelta a España cambia por un traje y camisa propios de una persona de éxito. Seguidamente, en la plaza lleva un traje de luces propio de su profesión, que también responde a un estándar de vida alto.

La conexión con el público es fundamental: mientras él torea en el ruedo, que es el equivalente al escenario, el público le aclama desde la grada, reforzando la idea de espectáculo, pero también dando su aprobación y representando a los espectadores. Incluso Reyes tiene un guion adjudicado de las siguientes intervenciones: «¡Fenómeno, fenómeno y fenómeno!» y «¡Ay mi torero!». Esta combinación de planos está ajustada para que aparezcan el ruedo y las graderías durante el mismo tiempo en pantalla, por lo que hay un equilibrio entre el protagonista (Foto 12) y sus seguidores (Foto 13).



Foto 12



Foto 13

Los planos del toreo son bastante cortos, probablemente por un montaje disimulado que intenta evitar que se descubra que Juanito no es quien torea realmente. De esta forma, en referencia al espectáculo, se combinan planos medios del torero con planos generales del toro y de la plaza.

Esta canción se sitúa en el momento de la trama en el que Juanito vuelve a España. Aparte de caracterizar al personaje y resaltar su pasión por los toros, es una forma de homenajear a una tradición española muy popular de la época. Además, la pieza musical es un pasodoble, característico acompañamiento de las corridas de toros e interpretado por una banda a la que se une el cantante.

La letra dice lo siguiente: «La fiesta de los toros es la fiesta de España. Se dan el arte y el valor en un mismo pregón. [...] Se asoma la Giralda a ver su valentía, en su veleta el ruiseñor le canta matador, mientras que roja y gualda le rinde pleitesía desde el balcón presidencial la enseña nacional».

De esta forma, se detiene el relato para dar paso a un momento de espectáculo y el acto pasa a ser un momento de atracción. Pero no es únicamente un momento espectacular, sino que la lógica narrativa lo aprovecha, como se ha comentado anteriormente, para definir las características del personaje y justificar su decisión de marcharse a América.

La diferencia de esta actuación con las anteriores es que Juanito no realiza el acto de cantar cuando suena la canción. Es decir, hasta ahora todos los números musicales se habían correspondido con la acción del protagonista, pero en este

caso se entiende que Juanito está cantando en el barco mientras recuerda la escena del toreo que es lo que ve el espectador y, por tanto, durante su actuación no vocaliza, sino que únicamente torea.

Es fundamental en esta escena la sucesión de planos equilibrada entre espectáculo y público que disfruta de él porque supone reafirmar que se trata de un momento musical destinado al placer acústico y visual. Pero esta no es la única función del fragmento, ya que también sirve para caracterizar al personaje principal y al público medio español de la época (debido al gusto por las corridas de toros).

5.2.3. *Olé torero*

¡Olé torero! es el siguiente número musical, tan solo dos minutos seguido del anterior. Desde el aspecto sintáctico, aunque la amiga de Dolores, Reyes, sí que estaba presente en la anterior actuación Dolores no lo estaba porque Juanito no le había respondido a las cartas. Por tanto, Dolores se encuentra en su casa con su profesor de baile y desde allí escuchan la aclamación del público a Juanito.

La parte previa a este fragmento musical comienza con la reacción de Dolores a los aplausos desde su casa. En esta escena anterior, Reyes, que había sido quien había reaccionado con fervor al toreo de Juanito y a la ayuda de Pepe (su amado), llega a casa de Dolores y cuenta que la actuación ha sido extraordinaria. Dolores, tras escuchar la intervención de Reyes, reza por Juanito.

Desde el punto de vista semántico, tras esto, suena una música triunfal que lleva a Vicente (el maestro de baile de Dolores) a mirar por la ventana. Al asomarse, se abre una ventana diferente con rejas (como la que se había visto en la despedida de Juanito y Dolores) y un hombre pregunta: «¿Quién canta?». Este fragmento es importante porque recuerda al espectador lo que anteriormente se había anunciado: que la película es una película, es decir, los personajes son conscientes de que están rodando, lo que se denomina «metacine».

Al principio de la película, Luis Mariano (Juanito) firma el contrato para grabar la película que se va a ver y, al final, también se remite a eso: «Has terminado la película, Luis Mariano»; él responde: «Se acabó el sueño, ahora tengo ganas de conocer Andalucía, pero la auténtica». Por tanto, el filme es un juego entre la realidad y la ficción, algo que ya nos anuncia el nombre *El sueño de Andalucía*: lo que se va a ver no es real, tiene un carácter onírico y fantástico, razón por la cual la realidad nacional se percibe con una visión distorsionada y artificial. Así, el director se puede permitir ciertas licencias narratológicas.

Volviendo a la escena metacinematográfica actual (Foto 14), el diálogo que hace memoria es el siguiente: «Vecino: ¿Quién canta? / Pepe: ¿no lo oye usted? ¡Los coros! Y si se espera un poco, ya verá, ¡oirá cantar al torero a hombros de sus admiradores! / Vecino: ¿Es posible? ¡Qué falta de seriedad! ¡Si Joselito levantara la cabeza...! / Pepe: ¡Ese no



Foto 14

había nacido aún! / Vecino: ¿Qué dice? / Pepe: ¿Pero no ve usted que estamos rodando una película?».

Esta es también una forma de anunciar la actuación musical y preparar al espectador, ya que Pepe comenta que el torero va a cantar a hombros de sus admiradores. También pasa cuando, posteriormente, Pepe anuncia que él también va a formar parte del espectáculo: «Hasta luego, amigo, que ahora entro yo. Va usted a ver, fíjese, ¡qué figura!». Además, hay muchas personas en la calle haciendo de público del evento y representando al público que lo está viendo en la gran pantalla.

En esta ocasión Juanito no está en un escenario, pero el ir subido a hombros de sus admiradores le hace resaltar y establecer ese lugar como el ideal para la representación. Al inicio de la canción la cámara está alejada y se pueden observar a las personas que le llevan a hombros (Foto 15), pero cambia para hacer un plano más corto de Juanito (Foto 16), de forma que solo vemos las

cabezas de los hombres porque lo más importante es la canción del protagonista y él mismo, la estrella.



Foto 15



Foto 16

De nuevo, se resalta el fenómeno del estrellato y se ve claramente cómo la popularidad del protagonista ha crecido y le ha llevado hasta el lugar donde se encuentra en ese momento (a hombros de sus seguidores).

También aparece la reacción de Dolores al éxito de su novio: está triste porque no están juntos y vuelve al altar para rezar. Estos no son planos aleatorios, sino que tienen la función de dar a conocer la actitud y los sentimientos de Dolores durante la canción, es decir, al asimilar el triunfo de Juanito.

Como había anunciado Pepe, va a ser coprotagonista en el fragmento (y también en el film), ya que aparece en primer término en los encuadres de Juanito con su actitud cómica, dejando a Juanito en segundo término. Además, al finalizar, Pepe es levantado a hombros también por el público (Lomas, S., 2015).

En cuanto a la música, es imprescindible comentar que al cantante le acompaña un coro durante la parte central de la obra; este después pasará a hacer pequeñas intervenciones, aunque el estribillo se caracteriza por el acompañamiento coral. Este coro puede simular el acompañamiento que le hacen sus fans por las calles del pueblo entre aplausos y aclamaciones. Se trata, como la pieza anterior, de un pasodoble, de ahí su final típico: grandioso y conclusivo gracias a la cadencia auténtica perfecta (V-I).

Como en el fragmento musical anterior, la función principal es caracterizar al personaje y, ahora, mostrar el éxito que ha conseguido. Se fue a América siendo poco reconocido y, al volver, se encuentra con muchas personas que se han vuelto fanáticas suyas y que reconocen su trabajo y su esfuerzo.

Además, en esta escena se está planteando el conflicto del reencuentro entre Dolores y Juanito porque ella piensa que con tanta fama se debe haber olvidado de ella. De esta forma, se está enfatizando en el conflicto de ambos personajes.

También es necesario resaltar que es Pepe, el amigo de Juanito, quien le vuelve a presentar para dar paso a su actuación, tal y como había pasado en la escena de la despedida.

Por tanto, la construcción de la estrella es evidente en este fragmento, pero también la función caracterizadora del personaje y el momento de resolución y conflicto que supone para el desarrollo de la trama. Resolución porque se muestra el éxito que ha tenido el viaje a América de Juanito y conflicto por cómo se va a desenvolver el reencuentro de los enamorados.

5.2.4. Baile de Dolores

Dolores (Carmen Sevilla) no dispone de números vocales en la película, pero sí de danza, arte en el que resalta por su dedicación y pasión. Aunque hay varias escenas en las que Dolores baila, se va a analizar su último baile del filme, que es importante porque es la primera vez que Juanito y ella se ven después de su estancia en el extranjero.

Juanito y Fanny llegan a un establecimiento donde, aparte de consumir bebida, se puede disfrutar de espectáculos de baile flamenco. Para resaltar la importancia a nivel social de Juanito, uno de los trabajadores le saluda: «¿Tú por aquí, Juanillo? Enhorabuena, vaya faena la de esta tarde». Al mismo tiempo, otros clientes le felicitan de la misma forma.

Antes de que se sienten en una mesa, el mismo personaje que les ha saludado comenta: «Llegan a tiempo, va a empezar la actuación de nuestra primera estrella Estrellita. Va a bailar una soleá como nadie la ha bailado»; Juanito: «¿Tan buena es?»; trabajador: «Juzga tú mismo, va a actuar enseguida»; Juanito: «Vamos a ver la Estrellita de que tanto hablan».

Además, aparece un presentador encima del escenario que dice lo siguiente: «Señoras y caballeros, ahora lo que todos ustedes estáis esperando: Estrellita». La ovación del público revela la buena fama de la bailaora.

Con la anterior conversación y la intervención del conductor del espectáculo, se presenta a la artista: se muestra que ha tenido éxito durante este tiempo y ahora es reconocida por su habilidad en el baile. Es la misma estrategia que se ha utilizado con el resto de actuaciones: se presenta y pasa a formar parte del argumento.

En cuanto a la puesta en escena, el primer plano de la actuación es un plano americano de la bailarina (Foto 17). También es contrapicado: hace ver que la artista está por encima del público metafórica y literalmente, debido al escenario en el que actúa. Aunque se cambie después a planos medios, se sigue manteniendo el mismo contrapicado.



Foto 17

Todos estos planos de la artista se combinan en un sintagma alternante con la reacción de Juanito, quien está sorprendido por ver cómo se desenvuelve su novia en las tablas, por lo que el montaje de la escena es alternado y enfatiza los gestos y movimientos de ambos protagonistas.

Dolores baja las escaleras del escenario para situarse en medio de la pista de baile que, aunque no tiene una altura considerable, sigue siendo un espacio único dedicado a la actuación, ya que el público está situado alrededor. Este

cambio de lugar hace pasar del plano americano que ya se había visto anteriormente, a un plano general donde, ahora sí, se ve a Dolores de cuerpo entero.

Este plano general aporta profundidad de campo, pero también permite ver el movimiento completo de la estrella. Ahora ya se le pueden ver los zapatos, pero, además, se levanta la falda debido a uno de sus movimientos y se ven aún más claros sus gestos. Por tanto, se ha empezado con planos más cortos para mantener la tensión del espectador para después dar una visión más completa de la bailarina. Estas son estrategias de espectacularización del cuerpo que tienen como función subrayar el momento específico de espectáculo.

Uno de los siguientes planos es un medio donde Dolores mira a cámara (Foto 18). De esta manera, apela al público, capta su atención e, incluso, le desafía, ya que su siguiente movimiento es levantar la cabeza reforzando la idea de su superioridad, dada antes por los planos contrapicados.



Foto 18

El momento en el que aparece el otro bailarín es en el mismo plano general en el que estaba ya Dolores, para pasar a planos contraplanos de ambos y acabar con uno general desde el punto de vista subjetivo de Juanito, quien irá corriendo a hablar con ella. Esta incorporación del nuevo bailarín resalta porque es quien acompaña a Dolores para finalizar la actuación de una manera más espectacular.

La actuación de Dolores se ve interrumpida (para el espectador de la película) por la aparición de Pepe y el representante de Fanny en el establecimiento y el reencuentro de Pepe y Reyes, de forma que el momento de espectáculo no ocupa toda la escena.

También es importante hacer referencia al vestuario, que Gómez Tarín define como:

Elemento profílmico comparable en importancia a los decorados ya que contribuye a hacer más creíble la puesta en escena, pero, además, realza la apariencia física del personaje, le dota en muchos casos de simbología, e incluso, en ocasiones, le determina por una iconografía que es reconocible en sí misma por el espectador (Gómez, 2011: 136)

En este caso Dolores viste un traje de flamenca, que cumple las anteriores funciones y que la caracteriza como personaje porque es la indumentaria propia de la danza que ejecuta. Además, al principio de la escena, al ser planos cortos parece un vestido sencillo, pero al pasar a planos más amplios se puede apreciar el potencial del vestido, que realza aún más los movimientos del baile gracias a sus volantes (Foto 19). Los planos medios posteriores destacan los detalles del atrezzo, sobre todo, el recogido. Todos estos elementos aportan prestigio a la actriz y subrayan la construcción de la estrella, junto a su figura y su belleza.



Foto 19

6. Conclusiones

Todos los elementos que se han analizado constatan la hipótesis planteada, por lo que se puede confirmar que la canción se integra de manera naturalizada en las estrategias de construcción del personaje en el cine musical español de los años 50. Esta afirmación se basa en el análisis de varias escenas musicales de las películas españolas de los años cincuenta *Esa voz es una mina* y *El sueño de Andalucía*.

En estas escenas se aprecia que la función principal de la canción es construir al personaje. En primer lugar, en la primera escena analizada de *Esa voz es una mina*, la canción *Soy minero* define la identidad de Rafael Vera. Su particularidad de trabajar como minero construye toda la identidad del personaje y así lo explica la letra de la canción, que nombra herramientas propias de la profesión y declara el orgullo de pertenecer a esa clase obrera. Así, se define y presenta al personaje y su actitud, ideales y ambiciones. Además, se muestra la habilidad que tiene Rafael para el canto, ya que todos sus compañeros le acompañan y alaban.

En segundo lugar, el festival de coros es el primer punto de giro de la historia, de ahí la importancia del momento musical en la película. Rafael pasa de ser un minero más entre sus compañeros a ser reconocido en el mundo del espectáculo por su actuación en el evento. Esta situación supondrá una disyuntiva para el protagonista, que tendrá que elegir entre su vida habitual con su mujer, hijos y su trabajo en la mina o dedicarse a cantar lejos de su entorno, es decir, tomar una dirección de vida u otra. Además, en la escena previa ya se está construyendo al personaje principal, puesto que se revela que está tan comprometido con su familia que intenta evitar ir al concurso para poder cuidar de su mujer.

En tercer lugar, la última escena de la película, en la que Rafael canta una nana, se caracteriza por ser decisiva en el rumbo del filme y por ser un momento de conflicto. Pese a la negativa del protagonista, Consuelo Romero insiste en que Rafael forme parte de su gira por América. Su actuación delante del público asistente y los oyentes de la radio supone una presión por la que acabará

aceptando la propuesta. Con esto, se muestra que el protagonista es una persona bondadosa, pero también influenciable y condescendiente. El hecho de que sea una nana la pieza musical que elige para cantar en ese escenario también supone que sea un personaje delicado, ya que lo hace pensando en sus hijos y en todos los niños que le escuchan.

En cuarto lugar, la primera escena analizada de *El sueño de Andalucía*, la despedida de Juanito y Dolores, también es un punto de giro. Los protagonistas se despiden porque Juanito se marcha a América a buscar el éxito como torero para volver a España con más dinero y reconocimiento. La canción expone que el protagonista está profundamente enamorado y que es sincero y dedicado: esta es su construcción. Además, vuelve a ser un momento de conflicto y, por tanto, de desarrollo de la acción más que un simple número musical aislado y carente de sentido.

La fiesta de los toros es la canción que se sitúa en la vuelta de Juanito a España. Aunque podría considerarse que es un momento de pura atracción, ya que se combina una corrida de toros que protagoniza Juanito con la canción que canta él mismo, se aprovecha para la lógica narrativa con la función de construir al personaje: es tal su afición por los toros que decide dejarlo todo en su pueblo para conseguir éxito (aparte de hacerlo por su relación con Dolores). De igual manera, se construye a la sociedad española de la época, mostrando su gusto por el espectáculo del toreo.

El siguiente número es *¡Olé torero!* En él se puede observar la fama que ha conseguido Juanito y su alegría por ello: se explica que su dedicación ha tenido buenos resultados. De hecho, esta popularidad queda reflejada en el lugar desde donde canta el protagonista: a hombros de sus seguidores. También se muestra la actitud de Dolores por la falta de contacto con Juanito, de la que se pueden intuir sus sentimientos y su personalidad. De esta forma se plantea el conflicto por el reencuentro de ambos.

Por último, en la escena del baile de Dolores, al presentar la actuación y a la estrella se revela el éxito de la misma gracias a la reacción del público. Así, se

ha presentado el espectáculo para que pertenezca a la trama y para exponer la evolución del personaje: ahora Dolores también es una estrella reconocida, como su propio nombre artístico indica (Estrellita). También muestra la reacción de Juanito. Unas de sus primeras palabras son: «Dolores, vámonos de aquí, tú no bailas más», resaltando su carácter celoso.

Esta construcción del personaje se proyecta paralelamente a la de la estrella en ambas películas. Ambos protagonistas consiguen el éxito en su carrera en la ficción, lo que supondrá un crecimiento de su fama también fuera de la película. De hecho, cada vez que se presenta la actuación musical, se está dando paso a la estrella. Cuando los personajes de la película vitorean al artista están construyendo a la estrella desde dentro de la pantalla porque le están dando el valor y reconocimiento que posteriormente se le dará fuera de la pantalla.

Las cuestiones de vestuario también son reveladoras en cuanto a esta misma construcción de las estrellas, ya que van cambiando a lo largo de los films. En *Esa voz es una mina*, Rafael empieza la película con su ropa de trabajo, que en el festival cambiará por un uniforme aún de trabajador y que después se convertirá en un traje para resaltar su fama y reconocimiento. En *El sueño de Andalucía*, Juanito empieza siendo un vendedor de botijos, por lo que utiliza ropa más sencilla que la que acabará vistiendo en las siguientes escenas analizadas, cuando ya ha tenido éxito y se puede permitir vestir un traje de luces e indumentaria más elegante. Dolores realiza su número final de baile con un vestido de flamenca que realza su figura y belleza, pero también desarrolla la creación de la estrella, como en todos los ejemplos anteriores.

En cuanto al lugar de las actuaciones, la segunda y la tercera escena de *Esa voz es una mina*, el concurso y la aparición de Rafael en la radio, se sitúan en un escenario, subrayando el momento musical y dándole aún más importancia al espectáculo. Lo mismo pasa con *La fiesta de los toros* y el baile de Dolores en *El sueño de Andalucía*. Y es también especialmente importante que se muestre la reacción del público, ya que representa a los espectadores de la película y forma parte también del reconocimiento del artista.

Además, el número musical se integra en el argumento, es decir, el cantante no empieza a cantar sin sentido, sino que se presenta el número musical. Esta planificación supone prevenir al espectador y avisarle de que va a disfrutar de una actuación musical, justificando que el artista participe musicalmente, pero, sobre todo, integrando a la canción en la trama narrativa.

Las actuaciones de los protagonistas se justifican en el guion porque la performance es metanarrativa y sus números musicales son argumentales. Los cantantes implementan su alteridad dentro y fuera del escenario y hacen que sea máxima la credibilidad del número musical. (Olate, 2013: 14-15)

Por ejemplo, en *Soy minero*, Don Próspero comenta: «En el camino una cancioncita no vendrá mal, eh joven». En el festival de coros, el presentador es el encargado de presentar a cada coro, razón por la que el espectador ya se encuentra inmerso en el espectáculo. Lo mismo ocurre en la siguiente escena: el locutor introduce la actuación de Rafael.

En cuanto a la otra película, en la despedida, Pepe (amigo de Juanito) le comenta antes de que empiece a cantar: «Qué momento más triste, comienza la escena de la despedida [...] Cántale, que ya conoce tu voz». En la siguiente escena, es el protagonista quien presenta su propia canción: «En las tardes buenas cuando el público me aplaude escucho mi voz que canta un himno a esta fiesta incomparable: la fiesta de los toros». ¡*Olé torero!* también se introduce: «¿Quién canta? / Pepe: ¿no lo oye usted? ¡Los coros! Y si se espera un poco, ya verá, ¡oirá cantar al torero a hombros de sus admiradores!». Por último, en la escena de baile de Dolores el presentador del evento comenta: «Señoras y caballeros, ahora lo que todos ustedes estáis esperando: Estrellita».

Asimismo, la imagen fantástica e ideal típica del cine musical sirve de contrapunto a los momentos más dramáticos de la trama o, en otras palabras, la potencia de la canción diluye el conflicto para llevarlo a otro nivel. Por ejemplo, en *Esa voz es una mina*, se muestra que es improbable que suceda una desgracia en el espacio de trabajo, ya que se espectaculariza la mina.

En ambas películas se combinan dos géneros: el melodramático y el cómico. Pese a que la trama tenga partes melancólicas y de tensión, en todo momento se trata de intercalarlas con la comedia. Por ejemplo, en la escena de la despedida de Juanito y Dolores, Pepe entretiene a la madre de Dolores para que puedan hablar tranquilamente haciendo movimientos teatrales que alivian la carga emocional del espectador. Esto también evidencia el poder del musical.

La música es especialmente significativa porque es, en todo momento, representativa de las culturas e intenciones del fragmento. Por ejemplo, en *Esa voz es una mina* se hace una distinción clara entre los diferentes coros, resaltando la variedad cultural; además de destacar el virtuosismo de Antonio Molina utilizando un canto melismático. En *El sueño de Andalucía* priman los pasodobles, ya que es la pieza musical que acompaña a las corridas de toros y que finalizan la actuación con un efecto concluyente.

Por último, y ya para acabar, la intención del trabajo no era tanto sobreanalizar unas películas banales para encontrar dentro de ella grandes dilemas morales y cuestiones profundas (a menudo tratadas en el cine), lo cual está completamente alejado de la intención y la finalidad con la que se hicieron estas películas, como mostrar los mecanismos internos de la película por los cuales funciona y es atractiva en todo momento. Se han desplazado el análisis metafórico y las referencias alegóricas para dar cabida a las decisiones formales de la película desde un punto de vista más técnico. En resumen, se trata de películas creadas para el entretenimiento de la población con la finalidad de congrega a grandes cantidades de personas en el cine.

Conclusions

All the elements that have been analyzed confirm the hypothesis put forward, so it can be confirmed that the song is integrated in a naturalized way in the strategies of character construction in the Spanish musical cinema of the 1950s. This assertion is based on the analysis of several musical scenes from the 1950s Spanish films *Esa voz es una mina* and *El sueño de Andalucía*.

In these scenes, it can be seen that the main function of the song is to build the character. First, in the first scene analyzed from *Esa voz es una mina*, the song *Soy minero* defines Rafael Vera's identity. His particularity of working as a miner builds the whole identity of the character and this is explained by the lyrics of the song, which names tools typical of the profession and declares the pride of belonging to that working class. Thus, the character and his attitude, ideals and ambitions are defined and presented. In addition, Rafael's ability to sing is shown, as all his companions accompany and praise him.

Secondly, the choir festival is the first turning point of the story, hence the importance of the musical moment in the film. Rafael goes from being just another miner among his companions to being recognized in the world of show business for his performance in the event. This situation will mean a dilemma for the protagonist, who will have to choose between his usual life with his wife, children and his work in the mine or devote himself to singing away from his environment, that is, to take one life direction or another. Moreover, in the previous scene, the main character is already being built, since it is revealed that he is so committed to his family that he tries to avoid going to the contest to take care of his wife.

Thirdly, the last scene of the film, in which Rafael sings a lullaby, is characterized as decisive in the course of the film and as a moment of conflict. Despite the protagonist's refusal, Consuelo Romero insists that Rafael has to be part of her tour in America. His performance in front of the audience and the radio listeners is a pressure for which he will end up accepting the proposal. With this, it is shown that the protagonist is a kind person, but he is also influential and condescending. The fact that a lullaby is the piece of music he chooses to sing on that stage also

implies that he is a delicate character since he does it thinking of his children and all the children who listen to him.

Fourthly, the first scene analyzed in *El sueño de Andalucía*, the farewell of Juanito and Dolores, is also a turning point. The protagonists say goodbye because Juanito is leaving to America to seek success as a bullfighter and to return to Spain with more money and recognition. The song exposes that the protagonist is deeply in love and that he is sincere and dedicated: this is his construction. Moreover, it is again a moment of conflict and, therefore, of the development of the action rather than a simple isolated and meaningless musical number.

La fiesta de los toros is the song set during Juanito's return to Spain. Although it could be considered a moment of pure attraction, since it combines a bullfight that Juanito stars in with the song he sings himself, it is used for narrative logic with the function of building the character: such is his fondness for bullfighting that he decides to leave everything in his town to achieve success (apart from doing so for his relationship with Dolores). In the same way, the Spanish society of the time is constructed, showing its taste for the spectacle of bullfighting.

The next issue is *¡Olé torero!* In it we can observe the fame Juanito has achieved and his joy for it: it is explained that his dedication has had good results. In fact, this popularity is reflected in the place from where the protagonist sings: on the shoulders of his followers. Dolores's attitude due to the lack of contact with Juanito is also shown, from which her feelings and personality can be intuited. In this way, the conflict for the reunion of the two is raised.

Finally, in the scene of Dolores' dance, the success of the performance and the star is revealed by the reaction of the audience. Thus, the performance has been presented to belong to the plot and to expose the evolution of the character: now Dolores is also a recognized star, as her artistic name indicates (*Estrellita*). It also shows Juanito's reaction. One of his first words is: "Dolores, let's get out of here, you don't dance anymore", highlighting his jealous character.

This construction of the character is projected parallel to that of the star in both films. Both protagonists achieve success in their careers in fiction, which will

mean a growth of their fame outside the film as well. In fact, every time the musical performance is introduced, it is giving way to the star. When the characters in the film cheer for the artist they are building the star from within the screen because they are giving him or her the value and recognition that will later be given to him or her off-screen.

The wardrobe issues are also revealing in terms of this same construction of the stars, as they change throughout the films. In *Esa voz es una mina*, Rafael begins the film in his work clothes, which at the festival he will change into a uniform still of a worker and which will later become a suit to highlight his fame and recognition. In *El sueño de Andalucía*, Juanito starts as a *botijo* seller, so he wears simpler clothes than the ones he will end up wearing in the following scenes analyzed, when he has already been successful and can afford to wear a *suit of lights* and more elegant clothing. Dolores performs her final dance number in a *flamenco* dress that enhances her figure and beauty, but she also develops the creation of the star, as in all the previous examples.

As for the location of the performances, the second and third scenes of *Esa voz es una mina*, the contest and Rafael's appearance on the radio, are set on a stage, underlining the musical moment and giving even more importance to the show. The same happens with *La fiesta de los toros* and Dolores' dance in *El sueño de Andalucía*. And it is also particularly important that the audience's reaction is shown, as it represents the film's viewers and is also part of the artist's recognition.

In addition, the musical number is integrated into the plot, that is, the singer does not start singing without a meaning, but the musical number is presented. This planning involves warning the viewer that he or she is going to enjoy a musical performance, justifying the artist's musical participation, but, above all, integrating the song into the narrative plot.

The performances of the protagonists are justified in the script because the performance is metanarrative and their musical numbers are argumentative. The singers implement their otherness on and off stage and make the musical number's credibility maximal. (Olarte, 2013: 14-15)

For example, in *Soy minero*, Don Prospero comments, "On the way, a little song won't come amiss, eh young man?". In the choir festival, the presenter is in charge of introducing each choir, which is why the spectator is already immersed in the show. The same happens in the following scene: the announcer introduces Rafael's performance.

As for the other film, in the farewell, Pepe (Juanito's friend) comments to him before he starts singing: "What a sad moment, the goodbye scene begins [...] Sing to her, she already knows your voice". In the following scene, it is the protagonist who introduces his song: "On good afternoons when the public applauds me I hear my voice singing a hymn to this incomparable festival: the festival of the bulls". *Olé torero!* is also introduced: "Who sings? / Pepe: Can't you hear it? The choirs! And if you wait a bit, you'll see, you'll hear the bullfighter singing on the shoulders of his admirers!". Finally, in Dolores' dance scene the presenter of the event comments, "Ladies and gentlemen, now what you are all waiting for: Estrellita".

Likewise, the fantastic and ideal image typical of musical cinema serves as a counterpoint to the most dramatic moments of the plot or, in other words, the power of the song dilutes the conflict to take it to another level. For example, in *Esa voz es una mina*, it is shown that misfortune is unlikely to happen in the workspace, as the mine is spectacularized.

Both films combine two genres: the melodramatic and the comic. Although the plot has some melancholic and tense parts, they are always interspersed with comedy. For example, in the scene of Juanito and Dolores' farewell, Pepe entertains Dolores' mother so that they can talk calmly, making theatrical movements that relieve the emotional load of the spectator. This is also evidence of the power of the musical.

The music is especially significant because it is, at all times, representative of the cultures and intentions of the fragment. For example, in *Esa voz es una mina*, a clear distinction is made between the different choirs, highlighting the cultural variety; in addition, Antonio Molina's virtuosity is stood out using melismatic

singing. In *El sueño de Andalucía* the *pasodobles* prevail, as this is the musical piece that accompanies the bullfights and ends the performance with a conclusive effect.

Finally, and in conclusion, the intention of the work was not so much to overanalyze banal films to find within it great moral dilemmas and deep questions (often dealt with in cinema), which is completely far from the intention and purpose for which these films were made, but to show the internal mechanisms of the film by which it works and is attractive at all times. Metaphorical analysis and allegorical references have been displaced to make room for the formal decisions of the film from a more technical point of view. In summary, these are films created for the entertainment of the population and to congregate large numbers of people in the cinema.

7. Bibliografía

- Altman, R. (1999). *Film/Genre*. Indiana University Press: BFI.
- Álvarez, A. (2019). *Las estrellas cinematográficas durante el primer franquismo desde una perspectiva de género* (Tesis doctoral). Universitat de València.
- Benet, V.J. (2012). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Benet, V.J. (en prensa). *La construcción de la estrella cinematográfica durante el franquismo*.
- Benet, V.J. y Sánchez-Biosca, V. (2013). *La española en el cine en Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*, Barcelona, RBA, 2013, ISBN: 978-84-9006-682-9, pp. 560-591.
- Cánovas, M.C. (2015). *Representaciones femeninas a través del cine musical hollywoodiense en la España de los años 50*. Universidad Autónoma de Madrid, Dossiers Feministes, 20, pp. 157-172.
- Carmona, R. (1991). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- Crespo, C.J. y Balmori, G. (2018). *Luis Lucía Mingarro*. Real Academia de la Historia. Disponible en: <http://dbe.rah.es/biografias/12449/luis-lucia-mingarro>
- Feuer, J. (1993). *The Hollywood musical*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Gantes, P. (2006). *Luis Lucia, director para todos los públicos*. València: Fundació Municipal de Cine. ISBN: 84-8484-183-9
- Gómez, F.J. (2011). *Elementos de narrativa audiovisual. Expresión y narración*. Santander: Shangrila.
- Lomas, S. (2015). (Re)nacionalizando la española: divergencias y negociaciones entre Andalousie y El sueño de Andalucía (1951). *Universidad Autónoma de Madrid: Instituto Universitario de Ciencias de la Educación Entimema*. N42, pp. 73-99. DOI: 10.15366

López, A. (1995). *Luis Mariano, entre el cine y la opereta*. Donostia-San Sebastián: Filmoteca Vasca. ISBN: 84-920167-2-8

Marzal, J. & Gómez, F.J. (2007). *Metodologías de análisis del film*. Madrid: Edipo.

Moix, T. (1993). *Suspiros de España: la copla y el cine de nuestro recuerdo*. Barcelona: Plaza & Janés. ISBN: 84-01-37462-6.

Moreno, J. y Núñez, X. M. (eds.) (2013). *Ser españoles: imaginarios nacionalistas en el siglo XX*. Barcelona, RBA. ISBN: 9788490066829.

Olarte, M. (2013). *El cine musical español: bases para su estudio*. Cine Musical en España. Prospección y estado de la cuestión. Barcelona, Universitat Ramon Llull, pp 13-22.

Rubio, A. (2017). *Lucía, Luis*. En Diccionario del Audiovisual Valenciano. Generalitat Valenciana, Institut Valencià de Cultura, pp 243-245.

Sánchez, I. (2010). *Las películas folclóricas como manifestaciones más características del cine musical en España*. Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía. ISSN 2172-0150 N° 1 (2010), pp. 23-38.

Sánchez-Biosca, V. y Benet, V.J. (1994). *Las estrellas: un mito en la era de la razón*. Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Stam, R. (2000). *Film theory*. New York: Blackwell Publishing.

Torras, D. (2014). *La creación de escenarios fílmicos en el cine musical de Marisol y Joselito. Recursos de exaltación del artista*. Fronteras reales, fronteras imaginadas, pp. 153-166. ISBN: 978-84-15794-24-0.

Anexo

Currículum Vitae (en la siguiente página)



RAQUEL ARTUÑEDO PÉREZ

☎ 644057365

✉ raquelartunedo@gmail.com

📍 Castelló de la Plana, 12 005

📅 Año de nacimiento 1998

EXPERIENCIA LABORAL

Abril – junio 2021 Prácticas Community Manager en Artseduca
Septiembre 2020 Periodista en Mira el Pardalet | Castelló
Junio – agosto 2020 Periodista en Televisió de Castelló (TVCS)
Junio 2019 Monitora de ocio y tiempo libre | Carpe Vitae
Julio 2018 y 2019 Azafata de autobús | Mediterráneo Holidays

FORMACIÓN REGLADA

Grado en Comunicación Audiovisual | Universitat Jaume I (2021)
Grado en Periodismo | Universitat Jaume I (2020)
Kenmore State High School | Brisbane, Australia (2013)

FORMACIÓN COMPLEMENTARIA

- 2014-2020 Grado Profesional de Canto | Conservatorio Profesional de Música Mestre Tàrraga de Castelló
- 2008-2013 Grado Elemental y primero Grado Profesional en especialidad de clarinete | Conservatorio Profesional de Música Mestre Tàrraga de Castelló

IDIOMAS

Inglés: nivel alto escrito y hablado (vivido y estudiado durante siete meses en Brisbane, Australia y estudiante de inglés desde 2002 hasta/y en la actualidad). Título B2 (First).

Francés: estudiante actual del nivel B1.2 en la Escuela Oficial de Idiomas.
Italiano: nociones básicas.

Valenciano y castellano: idiomas maternos.

ACTIVIDADES Y MÉRITOS

Curso: Marketing digital y redes sociales

Premio del concurso de lipogramas de la Fundación Germà Colón 2021

Músico y miembro de la Asociación Musical Castalia

Libros publicados: *Recull de Contes* IES el Caminàs (2011). ISBN: 978-84-938876-3-6; *La música en els jocs populars* (2006). Editado por el Excm. Ayuntamiento de Castellón. Dep. Legal: CS – 359 – 07

PERFIL PROFESIONAL

Periodista y actual estudiante de doble grado en Comunicación Audiovisual. Experiencia en prensa escrita, televisión y redes sociales. Conocimientos de marketing, comunicación, difusión e información.

APTITUDES

- Empatía y capacidad de escucha
- Actitud colaborativa y dinámica
- Responsabilidad y compromiso con el trabajo
- Aprendizaje constante
- Redacción, edición, internet, redes sociales, Adobe Premiere, Final Cut, Audacity, etc.